



L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA

AMOR

POEMA COREOGRAFICO

DI

L. MANZOTTI

Messo in scena

AL TEATRO ALLA SCALA

nel carnevale del 1886

NUMERO DOPPIO STRAORDINARIO.

MILANO — F.lli TREVES

EDITORI — VIA PALERMO, 2



UN PO' DI STORIA COREOGRAFICA.

Per vedere quanto sia mutato, in meno di un secolo, il gusto del pubblico rispetto all'arte coreografica, basta leggere la descrizione del famoso "Ballo del Papa" nel libro X dei *Cento Anni di Giuseppe Rovati*. — Quel ballo, intitolato sul cartello *Il generale Colli a Roma*, fece tale furor che si dovette — caso unico negli annali del nostro grande teatro — levare le panche dalla platea per lasciare maggiore spazio libero al pubblico, contento di stare pigiato e in piedi a vedere il generale Colli che faceva all'amore con la duchessa Fraschi e Pio VI che si beccava delle miniche lavate di capo dal generale dei Domenicani. Al "furor" per il ballo del signor Lefèvre, messo in scena nell'autunno del 1797, contrubirono senza dubbio le passioni politiche di quel tempo; ma a qualche critico arguto, a qualche sapientone d'allora, sarà magari sembrato naturalismo il veder ballare un passo a due, dinanzi al Santo Padre, nelle sale del Vaticano. Il Lefèvre, mimo francese, compositore delle danze, ed il "cittadino" Salfi autore del libretto o argomento del ballo, furono portati alle stelle. Se ora tornassero al mondo e si mettessero a combinare, fra tutti e due, qualche cosa di simile, sarebbero riaccompagnati all'Eliso a suon di fischiata.

Eppure il "cittadino" Salfi aveva dato un calcio a tutte le tradizioni dell'arte coreografica. Fino a quel giorno la coreografia era stata una specie di monopolio, nelle mani degli scolari del Noverre — di quel Noverre che si può chiamare l'inventore del ballo grande moderno, e che, dal 1783 al 1788, rimase a Milano a comporre balli per l'antico teatro ducale, distrutto da un incendio pochi anni dopo, ed in luogo del quale fu edificato l'attuale teatro alla Scala. Erano stati scolari, ed almeno imitatori del Noverre, il Carli, il Saggiotti, il Franchi, più volte coreografi alla Scala dal 1784 al 1795; l'Angiolini che compose balli dal 1794 al 1818; il Rossi, il Clerico, il Mazzarelli.

Essi cercavano gli argomenti dei loro balli quasi esclusivamente nelle favole mitologiche, ed in una storia antica molto più mitologica della stessa mitologia, e adattata a tutte le esigenze del palcoscenico e dei ballerini d'ambò i sessi. Oltre ai coreografi già citati, facevano gran consumo di mitologia il Salieri, il Banti, il Garzia, il Monticeni, ed il Gioja applauditissima, nella cui scena finale i venti tor-

tavano fionemente fra loro per portar via il simulacro della figlia di Tantalo cambiata in asse.

Chi sa che freddo in platea!

È difficile stabilire, con l'esattezza e l'autorità d'un ufficiale di stato civile, il legame di parentela esistente fra la coreografia e la letteratura. Secondo il Diderot, un ballo "suppose le concours du poète, du peintre, du musicien, du pantomime" e consiste in una "imitation par le mouvement". Benché scritta cento trentacinque anni sono, la definizione è accettabilissima. Si cita anche la sentenza di un filosofo cinese — forse non mai esistito — che pretendeva di giudicare un sovrano "a seconda dello splendore cui sia giunta, nel suo regno, l'arte della danza." Il giudizio sarebbe, in Europa, molto probabilmente fallace. Invece si potrebbe, con molta facilità, e ad un bel circa con esattezza, farsi un'idea delle tendenze letterarie di una nazione e di un periodo di tempo, avendo davanti agli occhi i titoli de' balli rappresentati in quel tempo, ne' principali teatri di quella nazione.

Di fatto, nel nostro teatro alla Scala, il predominio della mitologia continua fin verso il 1820. Nel 1818, il Viganò — dopo aver pagato il tributo alla mitologia col suo celebre *Prometeo* (1813), oggetto di tanto viraci polemiche — è uno de' primi a cercare un argomento nel teatro di Shakespeare e compone il *Moro di Venezia*. Poi i coreografi cominciano presto a sentire l'influenza del romanticismo ed a profittare della più diffusa conoscenza delle letterature straniere. Dopo aver saccheggiato Voltaire e Racine, saccheggiano Shakespeare e Schiller e non risparmiano il visconte di Chateaubriand. Il Taglioni ed il Vestris vanno in cerca di favole nelle quali hanno gran parte gli esseri soprannaturali, mentre il romanzo dei Grossi suggerisce il *Marco Visconti* al Cortesi (1836), ed il Galzerani toglie l'*Ettore Fieramosca*, dal romanzo di Massimo d'Azeglio (1837). Altri coreografi profittano degli avvenimenti contemporanei, ed il pubblico della Scala, dopo avere applaudito un *Ali pascià di Giannina*, applaude *L'ultimo giorno di Mianlung* del Cortesi (1839), e *Il naufragio della Medusa* dell'Bus (1839). Le Gitane, le Sifidi, le Willi, ridiventano padrone del palcoscenico, col Taglioni e il Cortesi, dal 1831 al 1844; ritornando alla tragedia e al romanzo, il Cortesi compone una *Zaira* ed una *Manon Lescaut*; altri sfruttano i romanzi di Walter Scott diventati popolarissimi anche in Italia.

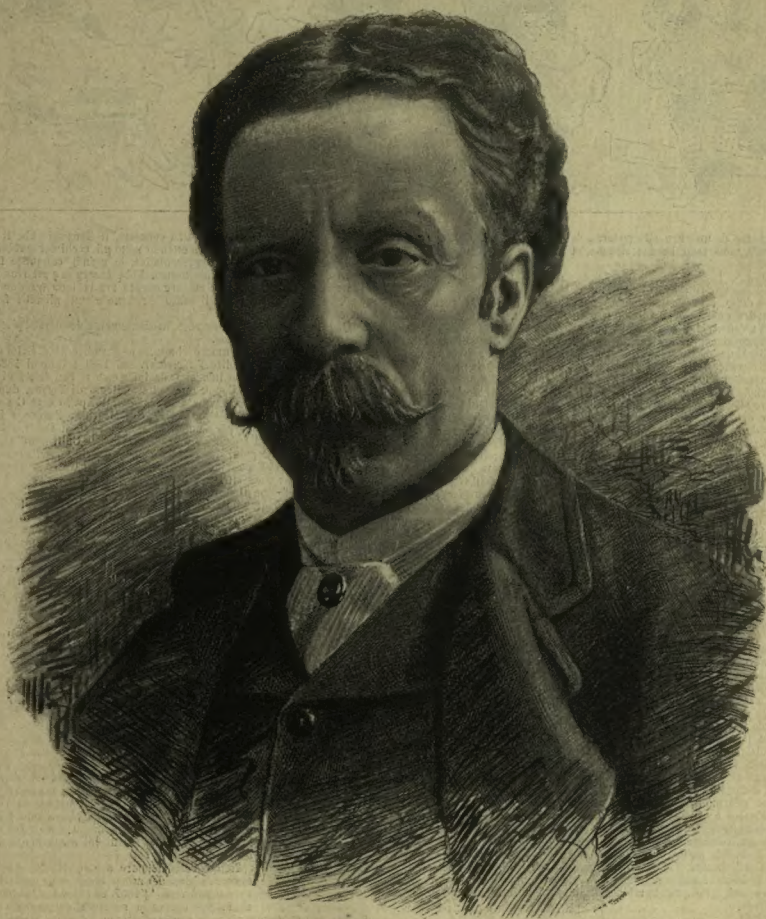
Poco dopo il 1850 comincia la serie fortunata dei balli del Rota, uomo dotato di gusto squisito, di finissimo sentimento artistico, che merita il titolo di riformatore della coreografia del quale lo onorano anche gli stranieri. Eclettico nella scelta degli argomenti, compone per la Scala *I bianchi e i neri* (1855), *Il Giocatore* (1854), *Il conte di Montecristo* (1857), poi la *Giopatra*, *La contessa d'Ermynt*, la *Valide*.

Morto immaturamente il Rota, i nuovi coreografi trovano il pubblico abituato al buon gusto e non più disposto a sopportare in pace gli anacronismi ed i controsensi. Il Borri ed il Pratesi riescono spesso a contentarlo; vi riescono quasi sempre il Monplaisir, francese italianizzato, e il Taglioni, italiano itadescato. Finalmente, nella cronaca coreografica della Scala, si incontra un nome



Giorgio Noverre.

il Regina, il Beretta, il Pilori, il Banti, il Garzia, il Monticeni, ed il Gioja autore di una *Niebo*



Luigi Manrotti

(Disegno di A. Cairoli).



nuovo, il nome di un altro riformatore, di Luigi Manzotti. Coll' *Excelsior* la coreografia muta radicalmente sistema, si slancia a più ardito volo.

Ho già detto brevemente come, dal 1820 al 1884, la coreografia, stanca di salire ogni sera all'Olimpo o di scendere ne "regni bui" o nella facina di Vulcano, abbia cacciato il naso un po' da per tutto.

Nel lungo elenco delle opere coreografiche di C. Blais, i suoi balli grandi si trovano divisi in eroici, mitologici, anacronistici, greci, romani, storici — in generale, — biblici, orientali, mistici, oltre i balli fantastici e di mezzo carattere. Lo stesso può dirsi di altri coreografi egualmente prolifici o meno. Ne' balli storici, come ne' fantastici, l'argomento principale è però sempre affogato in un mare magnum di episodi secondari, di lunghe scene mimiche e di danze cacciate per forza dove non hanno nulla che fare.

Il desiderio di veder lasciato da parte l'eposico, è adoperata la grandiosità della coreografia all'espressione di concetti artistici più complessi e più vasti, fa capolino nelle pagine dei periodici e di altre pubblicazioni dove si possono cercare le tracce del gusto che predominava quando noi altri eravamo ancora a balla o nella mente di Dio. L'autore dell'*Almanacco dei teatri di Milano* celebrava, nel 1830, a proposito dell'*Ultimo giorno di Michelangiolo*, che il coreografo avesse perduto tanto tempo nel mettere in mostra gli amori di due personaggi, trattando « un argomento di simil natura nel quale si agitano le sorti di un popolo. » Ed a proposito del *Romanzo* dei Taglioni — cito soltanto balli molto applauditi — lamentava che l'azione precipitasse a furia di episodi mancanti d'ogni relazione col fatto principale.

Nel 1841, il Regi scrivendo del *Motage* del Cortesi — che pure fece il giro di tutti i teatri d'Italia — rimproverava al coreografo di avere adoperato « la solita condotta, le solite risse, i soliti ripieghi. »

Generalmente i coreografi si affidavano allora al razionalismo d'un argomento o libretto. Il razionalismo andava a tirar fuori qualche Gieskan, o qualche Edoardo Stuart e lo consegnava al coreografo che non lo conosceva neppur di vista. Ma il ballo bisogna farlo; s'inventavano costumi, s'accoccavano scene, si rovinavano allegramente commedie, tragedie, romanzi e poesie in barba agli autori; con grande scupio di Silfidi, di Ifiglie dell'ara, di Naji, di Will, di tutto il numeroso personale delle mitologie ossianiche, germaniche, indiane, giapponesi o cinesi. V'è stato un periodo di grande voga per gli Inca e gli Aztechi; per un'America meridionale di fantasia, scoperta e debellata da Spagnuoli apocritici.

E non poteva accadere diversamente. La maggior parte de' coreografi erano, anche allora, bellentini o mimiti; e non in tutti l'ingegno naturale e la forza della volontà suppliva alla assoluta mancanza di cultura elementare e di cognizioni storiche. Non tutti potevano riuscire, come il Blais, a scrivere libri didascalici e di erudizione tecnica.

Il Rola riformò la coreografia appunto perché la seppe trattare con sentimento d'artista e con dottrina di erudito. Si teneva furella alla storia quanto glielo permetteva il convenzionalismo scenico, ribellandosi a molte tradizioni della pratica teatrale e seguendo il precetto naturalista del Noverre, secondo il quale « la poesia, la peinture et la danse ne doivent être qu'une copie fidèle de la belle nature. » Il Noverre, bisogna notarlo, non diceva così soltanto per la danza considerata in sé stessa, ma anche per le sue combinazioni con le altre arti, dalle quali combinazioni, figlia legittima o naturale, deriva la coreografia.

Il Taglioni col *Flik e Flok*, il Monplisier col *Brahma*, allargarono il soggetto della coreografia mettendovi davanti al pubblico una lanterna magica di vari costumi, un cosmaroma di vedute di paesi diversi. Ma il concetto continuava ad essere limitato e ristretto, e i balli del genere del *Flik e Flok* non sono altro che serie di scene senza alcun nesso. La coreografia, avendo fatto molti progressi nella parte tecnica, riusciva ad appagare molto più l'occhio, ma non la mente.

Il Manzotti, nelle sue prime composizioni coreografiche, non uscì dalla strada battuta dai suoi predecessori. Gli applausi toccati al *Sieba*, quando pochi anni suo fu messo in scena alla Scala, avrebbero potuto largirgli sopra il capo, il pubblico, non prendendosi di più. Ma egli si cavallava la rivoluzione coreografica compiuta con l'*Excelsior* nel 1881. Lasciato da parte

l'eposico, il fatto storico o fantastico concreto, il Manzotti ebbe il coraggio di dare corpo ad idee astratte, mettendo sotto gli occhi del pubblico, nella forma più evidente e più rappresentativa, le grandi conquiste fatte dalla scienza e dalla civiltà nel secolo nostro. Ebbe coraggio, e gli riuscì di comporre un « ballo grande » il cui argomento era la lotta fra due principi sociali, senza tirare in ballo il solito Arimane e tutti gli altri ferri vecchi della coreografia.

Questa rivoluzione coreografica, inscientemente desiderata, piacque moltissimo al pubblico milanese.

E ne fu levato tanto rumore che tutte le grandi città d'Italia e di fuori vollero vedere ed applaudire l'*Excelsior*. Dal 1884 a tutto il 1885 il ballo del Manzotti è stato posto in scena da lui stesso al San Carlo di Napoli e all'Eden di Parigi; dal Coppi, due volte a Roma — all'Apollo e al Costanzi — a Trieste, al Comunale di Bologna, al Real di Madrid, a Padova, a Londra — dove si è rappresentata per 7 mesi di seguito — e al Del Vermo; da Ettore Coppini, in tutti i principali teatri degli Stati Uniti dell'America del Nord; da Achille Coppini due volte a Napoli, a Trieste, a Palermo, ad Anversa — durante l'Esposizione — e a Berlino; dal Grassi, a Buenos-Ayres, e a Rio Janeiro; e da altri a Vienna ed a Praga.

Era naturale che il novatore desiderasse di confermare la propria fama con un'opera più grandiosa. Ma un coreografo, meno fortunato di un poeta o di un pittore, non può preparare e compiere un capolavoro nella silenziosa quiete della propria stanza. Il raccoglimento gli serve soltanto per tracciare le linee principali dell'opera sua; poi gli occorrono il palcoscenico, le masse ubbidienti e istruite, il concorso dei pittori, dei musicisti, dei macchinisti. Tutte queste cose il Manzotti le ha potute avere nella stagione teatrale corrente, alla Scala — impresari i fratelli Corti. Egli si è accinto all'opera, alla quale consuma i polmoni da più d'un mese, con una passione ch'egli sa infondere in quanti lo circondano perché sincera; ed ha composto quell'*Amor* di cui si parla tanto da un pezzo e del quale l'ILLUSTRAZIONE ITALIANA vuole subito, con questo numero straordinario, dare l'idea la più completa possibile a quanti non potranno venire a vederlo a Milano.

LUIGI MANZOTTI



Luigi Manzotti è nato a Milano nel 1838. Suo padre era un negoziante all'ingrosso di frutta; ma non è punto vero che il *Luisin* andasse tutte le mattine in verziere col panierino in braccio. I biografi, che si sono buttati come uno stormo di gazze addosso ai Manzotti diventati celebri, hanno detto sul di lui conto ben altre inesattezze oltre questa!

Non è vero neppure che si chiamasse Peppina una ragazza, scolar del mimo Bocci, della quale il Manzotti s'innamorò verso il 1857. Si chiamava Rachele la Manzotti, che teneva la scrittura del negozio paterno, e doveva per conseguenza aver necessariamente imparato almeno le prime quattro operazioni dell'abbaco, dette per la Rachele un addio alle frutta e andò egli pure a prendere lezioni dal Bocci. Una istintiva passione per l'arte del gesto l'aveva già dimostrata stando a bocca aperta a vedere, più che a sentire, il Salvini ed Ernesto Rossi al teatro Re. In pochi mesi fu in grado di esordire come mimo alla Canobbiana, nell'*Incoronazione*, di *Cosima* del Borsi. L'applausirono entusiasticamente. Dalla Canobbiana andò alla Pergola di Firenze, poi all'Albert di Roma. Il sor Cencio Iacovacci — ultimo degli impresari italiani dell'antico stile — dopo averlo fatto passare all'Argentina e all'Apollo, gli consigliò di dedicarsi alla coreografia. Primo suo lavoro fu una scena intitolata *La morte di Massimiliano* nella quale il Manzotti espose tutta la propria valentia di mimo. Il Rola lodò il giovine milanese: il Iacovacci l'obbligò a comporre un ballo in tre atti, i *Mora dell'Antile*; poi il *Michelangelo e Rola* mutato più tardi in *Rola* solo, e finalmente il *Pietro Mele e Galles Galles*. Il Manzotti stette a Roma quasi



torfici anni, durante i quali la sua mente subì una trasformazione completa. Tale trasformazione avvenne molto probabilmente seguendo il procedimento psichico tanto bene descritto e spiegato dal Taine nel suo trattato *De la production de l'œuvre d'art*. L'ingegno del Manzotti, rimasto fino allora allo stato embrionale, si disciuse nell'ambiente superlativamente artistico di Roma. La spicata romanticità di alcuni quadri dell'*Amor* è conseguenza diretta del lavoro mentale di quei quattordici anni.

Non furono davvero per lui anni di abbondanza né di baldoria. Il sor Cencio, sia pace all'anima sua, era un buon diavolo d'impressario ma un po' tirato. Obbligato a contentare un pubblico esigente, ed una prodigiosa quantità di scroccatori e di clienti dei padroni d'allora, doveva lesinare cogli artisti, piangendo sempre miseria con tutti.

— *Me rejojo vede a mori all'ospedale!* — ripiava tutte le volte che gli toccava di metter mano alla borsa.

Pure al Manzotti fece del bene e questi gliel'è stato e gliel'è sempre riconoscente. Per lo meno confermandolo sempre nei teatri di Roma, gli rese più facile lo studiare: si studiò male quando si devono intraprendere ogni due o tre mesi lunghi viaggi. Ed a Roma il Manzotti studiò moltissimo, non solo la tecnica coreografica, ma anche la storia antica e moderna, studiò a modo suo, forse senza metodo, ma con la passione e l'intensità di desiderio dalle quali deriva il vero prodigio.

Venuto alla Scala come primo mimo della *Bianca di Nevers* del Pratesi nel 1872, messo in scena alla Scala il *Pietro Micca* nel 1875, e al *Holla* nel 1876. Andato a Torino a mettere in scena il *Holla*, fu pregato dal Deparis di comporre un ballo espressamente per il Regio. Compose il *Seba* che fece il giro dei principali teatri d'Italia e fu rappresentato a Lione. Nella gran città manifatturiera il Manzotti ebbe la prima idea di esporre sulla scena, per mezzo della coreografia, i trionfi dell'industria e del pensiero umano, e tornato da Lione a Milano compose l'*Excelsior* rappresentato per la prima volta la sera del 11 febbraio 1881.

..

Questo suo ultimo lavoro gli ha procurato una discreta agiatezza e da pochi mesi il Manzotti è proprietario di una bella casa in via Palermo nella quale abita con sua moglie e tre bambini. Non per tanto egli lavora continuamente. Dopo aver messo in scena l'*Excelsior* a Parigi, s'era proposto di studiare un altro gran ballo prendendo per argomento Dante e i principali episodi della Divina Commedia, lasciata da parte quest'idea per occuparsi dell'*Amor*, sembra averla ora addirittura abbandonata: studierà invece un altro grandioso argomento, *I due mondi*.

È difficile indovinare la genesi delle creazioni artistiche del Manzotti. Certo egli lavora moltissimo con la mente prima di ricorrere alla tecnica coreografica. Durante questa prima fase, che potrebbe chiamarsi di concepimento, evita le distrazioni, si raccoglie in sé stesso, parla poco e come persona occupata in altri pensieri. Il concetto gli si presenta ricco e grandioso ed è sottoposto ad un lavoro di riduzione fatto dalla sua mente che, come dimostrano l'*Excelsior* e *Amor*, è dotata di qualità notevolmente sintetiche. Abbozzato le linee principali dell'insieme, non le cambia più, mentre cambia invece facilmente, magari alla vigilia di una prova generale, i particolari riguardanti gli effetti ottici e geometrici della coreografia.

Parlando dell'*Amor* e della sua lunga preparazione, avrà occasione di riparlare spesso anche del cav. Manzotti. Dirò adesso ch'egli non dimostra i suoi 48 anni. Ha i capelli e i baffi ancora biondi; i lineamenti della sua faccia sono scolpiti con molto rilievo; la fronte è alta e sporgente, solcata da rughe, e con tutti i caratteri fisionomici della immaginazione feconda, della ferma volontà, della grandissima attività. Le ciglia folte, vicine agli occhi, presentano un altro sintomo apparente di un'indole seria e perseverante.

È molto modesto: tanto modesto che occorre interrogarlo con insistenza per acquistare la certezza ch'egli usi da sé quanto occorre sapere per creare un'opera d'arte complessa come una di quei balli. Per conto mio, me ne sono profondamente convinto assistendo a molte delle prove dell'*Amor*, e procurando di farle parlare quanto più era possibile.

Appassionato per l'arte sua e di natura tranquilla, il Manzotti non fuma assolutamente, aborre qualunque gioco, non è bevitore. Salito in fama non dimostra boria con i suoi vecchi compagni d'arte. È rimasto per loro qual'era quando abitava a Roma in una modestissima cameretta vicino all'Appolo.

Parlando di lui non si può dimenticare che, se come coreografo s'è procurato tutti i ricchezze ed onori, non gli sono mancati gli applausi entusiastici e meritiati anche come mimo. Si presentò l'ultima volta al pubblico, protagonista del suo *Micca*, nella nostra Arena, durante l'Esposizione Nazionale del 1881. Nelle scene principali di quella spettacolosa "azione coreografica" nessuno lo perdeva di vista, e se, con la miccia in mano, nell'ultima scena, avesse gridato al pubblico: "Venite con me" il pubblico si sarebbe alzato come un sol uomo, tanto l'artista sapeva indovinare i sentimenti di patriottismo del personaggio ch'egli rappresentava.

"AMOR."



aturalmente la coreografia, come tutte le arti rappresentative, ha chiesto sempre le proprie ispirazioni all'amore, ed ha spesso tentato di personificarlo. È altrettanto naturale che, come tutte le arti, abbia considerato l'amore nel suo aspetto ideale e poetico, e non in quello scientifico risultante dall'osservazione biologica.

Le personificazioni dell'amore sul palcoscenico non sono innumerevoli come quelle datoci dalla pittura e dalla scultura, ma non saprei citarne una veramente riuscita bene. Nell'elenco degli spettacoli coreografici dati alla Scala, se ne trovano notati alcuni che hanno per argomento l'amore: il *Trionfo di amore*, dell'Angiolini; nel febbraio del 1831 un altro *Trionfo d'amore* dell'Horselt. Leggendo quei due libretti — per non dire degli altri — si stenta a capire come si potessero immaginare simili meschinità, delle quali pare che il pubblico fosse contento e soddisfatto. Beato lui, e beati gli impresari ed i coreografi di quel tempo!

L'*Amor* del Manzotti non ha nulla di comune col solito Cupido greco, grassoccio, monello, pieno di desideri. Non ha nulla di lascivo, né di sensuale. Il concetto dell'amore personificato dal Manzotti è quello esposto da Platone nel suo *Simposio*, accettato da Dante, e poi in parte dal Pascal nelle *Pensées*. È un sentimento che invece di rivolgersi alla sola bellezza materiale si eleva a quanto vi è di bello nell'ordine sociale, nella legislatura, nelle arti, nelle scienze, in tutte le cose astratte. È l'amore per ogni cosa bella creata.

..... che in ogni sentimento
Vive

come ha detto il preclaro fra i poeti italiani viventi, che gli ha dedicato uno dei suoi più bei canti.

Il Manzotti stesso narra nel proemio al "libretto" dell'*Amor* la genesi di tale concetto, balenatogli nella mente leggendo un verso di Dante: è definito l'amore "legge suprema e causa delle cause" spiega come egli abbia inteso di trattare il vasto argomento.

Ricostruendo parlando bisognerebbe considerare il ballo del Manzotti come la storia dell'umanità. Per un ballo il titolo sarebbe bastantemente lungo e indigesto. L'autore ha invece riassunto tutto il grande significato in una sola parola *Amon*, e ha chiamato il suo lavoro "poema coreografico" in due parti e sedici quadri. Molto prima del Manzotti il Diderot aveva detto che *un ballet* est un *poème*, nel *Par de famille*, commedia scritta nel 1738.

Se l'*Amor* meritasse davvero questo titolo potrà giudicarlo il lettore dal sesto dell'azione svolta nei sedici quadri, che pubblichiamo qui sotto.

Bisogna premettere che il concetto del Manzotti, in origine, era più grandioso. Egli ha dovuto sacrificarne una parte alle esigenze materiali del teatro; perché non sarebbe stato possibile far durare un ballo cinque o sei ore, e gli esecutori non avrebbero potuto reggere alla fatica impropria di vestire e spogliarsi tutte le sere, di diversi panni, una ventina di volte. Se tali difficoltà insuperabili non glielo avessero impedito, il Manzotti



IL TRIONFO DI CESARE (quadro)



VII (disegno di A. Benamore).



avrebbe aggiunto al suo poema coreografico due parti più moderne: il risvegliarsi umanitario del 1789 e quello patriottico del 1848.

Ed ecco qui accennate, nel più breve modo possibile, le varie fasi della trasformazione storica della quale l'amore è il protagonista.

PARTI PRIMA.

QUADRO I. — Il caos. — Rappresenta la lotta delle forze cosmiche invocate dall'amore. Eterni. È una specie di profazione di breve durata, dopo la quale appare il

QUADRO II. — Amore forza ordinatrice dell'Universo. — Pronunziato il *Fiat creatore*, la terra si ricopre di vegetazione e si popola di animali. Ballano le scimmie e gli orsi; le stelle si avviano sulla loro orbita, il sole si accende di luce.

QUADRO III. — Il primo bacio. — Sopraggiunge l'uomo in mezzo alle nuove bellezze della natura. Si fa notte; egli cade alla stanchezza ed ad il sonno. Quando apre gli occhi si trova vicino una compagna, ed Amore, vincendo il dubbio e l'istinto del pudore, unisce l'uomo e la donna nel primo amplesso.

QUADRO IV. — Il torrente dell'umanità. — Da quell'amplesso ha origine il genere umano che, come un torrente, si riversa sopra i paesi fertili e di clima temperato, avendo a guida l'Amore che insegna agli uomini di venerare in Dio la causa di tutte le cose.

QUADRO V. — Il primo lavoro dell'uomo. — Lo stesso Amore fa apparire davanti agli occhi degli uomini ancora quasi selvaggi la visione dei geni delle arti, insegna loro a servirsi dei metalli ed a ricorrere nelle viscere della terra.

QUADRO VI. — Il Parnaso. — Dal simbolico monte abitato da Apollo e dalle Muse, che secondo la mitologia greca era situato nel centro del mondo, si riversarono sul mondo le ispirazioni poetiche. Amore vi guida gli uomini che vi perdono la primitiva rozzezza e diventano artisti, oratori e poeti.

QUADRO VII. — Il tempio delle arti in Grecia. — Alla visione del Parnaso l'idea dietro quella di un tempio nel quale sono raccolti i capolavori dell'arte greca e riuniti i principali cultori della poesia, della pittura, dell'architettura, della scultura e della musica. Primaggiano Omero, circondato dai personaggi dell'*Iliade*; Apelle, Fidia, e l'eterno architetto del Partenone. Dopo le danze dei geni delle arti il tempio è scosso e la Grecia soggiace alla dominazione romana.

QUADRO VIII. — Il trionfo di Cesare. — Roma apparisce nel suo splendore. Per la via Sacra si aspetta Cesare trionfatore che deve passarvi per salire al Campidoglio a ringraziare gli Dei immortali.

Bruto vorrebbe ribellarsi contro la potenza di Cesare ed invece contro Antonio, partigiano del trionfatore. Calpurnia moglie di Cesare piega i loro sdegni aiutata dall'Amore.

Il corteo trionfale si avvanza dal fondo del palco scenico; Cesare porta incatenati al suo carro i re e popoli vinti. Tutta la pompa del trionfo è stata studiata, anche nei minuti particolari, sopra i più autorevoli e moderni trattati d'archeologia; e con questo quadro veramente grandioso ha termine la prima parte del ballo.

PARTI SECONDA.

QUADRO IX. — L'orgia. — La scena rappresenta il peristilio del tempio di Venera in Roma. Vi è raccolta una folla di discoli. I pretoriani dell'imperatore Galerio vi trascinano una giovane cristiana, della quale s'innamora l'imperatore. S'ode di fuori il canto dei cristiani e Galerio ordina ai pretoriani d'impossessarsi di loro. La giovane cade in ginocchio in atto di preghiera ed è riconosciuta per seguace della nuova fede di Cristo. Entrano i cristiani, fra i quali il padre della giovane. Essa vorrebbe difenderli; i cristiani sono scherniti dalla turba agra di vino e di lascivia. All'ordine di rianimare la loro fede per aver salva la vita rispondono con un rifiuto e la turba eccita Galerio a darli in pasto alle fiere del circo.

Easi si avviano al martirio giulivi, mentre la turba riprende con maggior lena l'interrotto baccanale.

QUADRO X. — La distruzione di Roma. — Il rumore della danza sfrenata è interrotto, di quando in quando, dai segni precursori della procella. Amore, armato di spada, si fa largo in mezzo alla turba ed esorta i Romani a difendere la patria minacciata dai barbari. Gli ubriachi non l'ascoltano e continuano, sposati, le loro danze. Si vedgono i primi bagliori dell'incendio; i barbari invadono il tempio, ed in fondo si vede Roma distrutta dalle fiamme.

Anche questa scena, nella quale è sintetizzata arditamente la decadenza e la rovina di Roma, produce un effetto meraviglioso. Accompagnati dal guizzare della folgore risplendono nelle tenebre i nomi di Alarico, di Attila e di Barbarossa che servono ad indicare l'epoca delle invasioni dei barbari.

QUADRO XI. — La dicesa di Barbarossa. — Sparito il fumo dell'incendio di Roma apparisce il panorama delle Alpi. L'esercito di Barbarossa discende per la via di Susa. I montanari offrono ai soldati cibi e bevande sperando di salvarsi dalle loro rapine. Alcune gentildonne di Susa, col gonfalone della città, si presentano al fulvo imperatore, facendogli atto di sudditanza e pregandolo di risparmiare la loro città. Il Barbarossa calpesta il gonfalone e scaccia le gentildonne. I soldati e le donne mercenarie che li seguono festeggiano ballando la speranza di lauto bottino. Barbarossa innanzi loro che non tornerà in Germania prima d'aver sottomesso Milano e le altre città della Lega Lombarda.

Amore gli si presenta e dice vana quella minaccia. L'esercito si avvia verso Susa mentre Amore accende l'animo dei montanari contro l'invasore straniero.

QUADRO XII. — Il giuramento di Pontida. — I deputati della città lombarda si raccolgono di notte nella chiesa di Pontida, ed eleggono a loro capo il marchese Obizzo Malaspina. Un vescovo lo benedice ed il Malaspina invita gli altri a non dare tregua a Federico, e a riedificare Milano. I deputati lo giurano. L'esercito della città di Milano presenta al vescovo la bandiera che sventolava sul Carroccio.

QUADRO XIII. — Sulla riva di Legnano. — Le campagne suonano a stormo: tutti si avviano a combattere spinti dall'amore per la patria. Una dei deputati milanesi viene condotto in scena mortalmente ferito: la moglie manda il marito in fila figlio a prendere il posto del padre. Mentre Gerardo sta per morire si odono gli squilli delle trombe del Carroccio, segnale di vittoria.

QUADRO XIV. — La battaglia di Legnano. — Cambia la scena e sul fondo della battaglia lombarda appare il Carroccio, intorno al quale sono riavvolti gli stendardi di tutte le città della Lega. Sventola sopra tutti la croce rossa di Milano. La campagna è sparsa di morti e di moribondi e gli avanzi dell'esercito invasore spariscono nella polvere, sulla via della fuga.

QUADRO XV. — La libertà illumina il mondo. — La libertà, irradiazione dell'amore "cinge la terra di una zona di luce e di festa" e risveglia nei popoli le più nobili aspirazioni. In questo quadro e nel seguente, il Manzotti ha dato libero corso alla fantasia personificando ogni trionfo del pensiero umano.

QUADRO XVI. — Il trionfo d'amore. — E in quest'ultimo quadro, risplendente di luce, i geni celebrano il trionfo d'amore.

..

Il Manzotti ha dedicato il suo poema coreografico

A MILANO

SECONDA ROMA

ANIMA E POLSO DELLA LEGA LOMBARDA

CHE STENERBANDO L'UNITÀ NEL MEDIO EVO

ACCISE COL LIBERO AMOR PATRIO

L'ALTO SENTIMENTO

DEL NUOVO DIRITTO DEI POPOLI



IL PALCOSCENICO E I SUOI ABITANTI.

Lo spettatore, seduto più o meno comodamente, nella bella sala del teatro alla Scala sfiorgerà di luce, in mezzo all'abbondanza di spalle candide, di occhi splendidi, e di brillanti più splendidi degli occhi, deliziandosi la vista e l'udito, non pensa più che tanto ai misteri, alle fatiche, alle passioni che si agitano e si cozzano al di là della ribalta. Al pubblico, solito a contentarsi delle apparenze, non viene neppure in mente che l'atrio, la platea, ed i palchi, dove esso è spettatore e spettacolo, offre il ridotto dove va a fumare le sigarette fra un atto e l'altro, non appena la metà del teatro.

L'altra metà, come ho detto, comincia dalla ribalta ed occupa una superficie di 1200 metri quadrati col solo palcoscenico propriamente detto; poi una quantità sterminata di stanze, di stanzoni, d'ambienzi, di scale e scalette: un labirinto intricato di corridoi e di ballatoi; un mondo curioso nel quale molti miserabili hanno libero ingresso, come spiegherò più tardi, e dove non possono penetrare tanti giovanotti e tanti Nabab ricchi sfonati che darebbero chi sa quanto, per cacciarsi il naso una volta sola.

S'entra sul palcoscenico della Scala da un portone di via Filodrammatici N. 2, dentro il quale fanno lunghe soste quattro carrozzoni dell'Anonima, capaci di dieci persone, dopo aver raccolto per tutta Milano e sobborghi, mime e ballerine. L'ingresso somiglia alla lontana quello di una fortezza. V'è una specie di strada coperta, un rientranza, ed una potenza. Finalmente ci si trova davanti ai balli maestosi di un portinato severo che osserva scrupolosamente una consegna precisamente contraria a quella della scuola di Manchester: non lascia fare e non lascia passare. Ma una parola magica apre anche la porta del palcoscenico della Scala e irraggia di un sorriso benevolo la fisionomia burbera del portinista.

Dopo aver udito un complimentoso "s'accomodì" vi trovate subito fra due quinte, traversate il palcoscenico tutto pieno di trabocchi, e vi marciategliate della vastità dello spazio che rimane nascosto fra le quinte e dietro le scene. La vostra guida, giacché bisogna avere una guida per avventurarsi in quel paese sconosciuto, vi insegnerà da quale parte sono i camerini dei cantanti e de' primi ballerini, e quelli del corpo di ballo, gli stanzoni dove si vestono le comparse e quelli dove si ripongono gli attrezzi.

Una scala angusta porta ad un ballatoio all'altezza della quarta fila dei palchi. Pare, ad un tratto, d'essere nella basteria coperta d'una vecchia carcassa di bastimento a tre ponti, tanti sono i canopi, le gomene, gli argani, le puleggie. Arriva lassù la sommità delle quinte in ognuna delle quali si legge l'uso cui è destinata — I. O. Car-

men-fondo-Scena IV — oppure O. O. Roberto — Principale — Scena V — e si veggono, di profilo, scartocciate le scene.

Da questo ballatoio lavorano i macchinisti a' quali il direttore di scena manda gli ordini di giù per mezzo di un portavoce. Sopra un binario, lungo quanto è profondo il palcoscenico, cammina un carro e sopra v'è posto un argano col quale si tirano su e si abbassano le scene.

In fondo al ballatoio v'è un tabernacolo con una Madonna dipinta a fresco ed annerita dal gas. Fortunatamente il gas è sparito per sempre dal palcoscenico della Scala: fortunatamente, perché le grosse travi che sostengono il tetto e tutto il gran castello di legname cui sono raccomandate le quinte e le scene, è talmente tostato dalla vecchiaia e dal caldo del gas e dei caloriferi da essere diventato colore di cioccolata. Il gas avrebbe potuto facilmente essere causa di un disastro, ora impossibile con la luce elettrica. Per altro due pompe col rispettivo personale son sempre pronte sul ballatoio, ed il comune di Milano, proprietario del teatro, ha fatto già da tre anni incanalare il rifiuto della gran fontana dei giardini pubblici per portarlo direttamente alla Scala.

Proprio sulla bocca d'opera, sotto i cavalletti giganteschi che reggono il tetto, vi è un altro ballatoio di legno, come sospeso sul vuoto. Sopra ci spassaggia un vagoncino pieno di sassi che fa la parte di tuono.

Il lettore non pretenderà di essere accompagnato nei camerini delle "prime parti" né in quelli dove si vestono a sei e ad otto per volta le ballerine. I camerini sono grandi, mobilitati con lusso e con eleganza: non si potrà forse dire altrettanto delle stanze delle comparse, ma non sarebbe prudente farle sedere sopra divani di velluto o mettere un tappeto dove devono mettere i piedi.



Durante i balli è arbitro e dittatore sul palcoscenico il signor Giovanni Pogna. A lui, d'accordo col coreografo, tocca di vigilare che si facciano sollecitamente i cambiamenti di scena e che tutti, dal primo all'ultimo, siano al loro posto. Quando un ballo com'è l'Amor si rappresenta per le prime volte, sulle spalle del povero ispettore di palcoscenico pesa una responsabilità spaventosa. Gli danno da pensare non solo i bipedi ma anche i quadrupedi: un ritardo, un contrattempo può rovinare ogni cosa.

In quelle serate anche i signori componenti della Commissione teatrale e della Commissione artistica del teatro che hanno diritto di libera circolazione sul palcoscenico e si possono considerare come abitanti di esso, vanno nell'ora palchetta dietro la prima quinta, per non trovarsi fra i piedi de'servi di scena o a petto a petto con i cavalli delle guardie del corpo di Barbarossa. Il batuffolatore, che detta i suoi avvisi in tutti i più reconditi cantucci del palcoscenico con le sonerie elettriche, l'avvisatore e i servi di scena, sono pure da trovarsi fra gli abitanti del palcoscenico. Scommetto che lontani provano la nostalgia e vanno a spasso anche durante l'estate in quello strano mondo dipinto sulla carta e la tela... tanto per non perdere l'abitudine.

Il sindaco di Milano, presidente nato della Commissione teatrale e di padrone di casa, deve essere noverato anch'egli, almeno di diritto, fra gli abitanti ordinari del palcoscenico della Scala. Il conte Giulio Belinzaghi lo era anche di fatto: il commendatore Gaetano Negri ci si fa vedere quel tanto che occorre perché il consigliere Giulio Ricordi non possa rimproverarlo di negligenza per il vantaggio dell'arte.

Si potrebbe durare un anno a scrivere, volendo metterlo insieme, invece di queste poche ed abbruttite notizie, uno studio fisiologico intorno al palcoscenico ed ai suoi consoci abitanti. Sarà per un'altra volta... Per ora tiriamo avanti.



L'ENTRATA DEL TEATRO ALLA SCALA NELLA SERA DI UNA PRIMA RAPPRESENTAZIONE (disegno dal vero di G. Quaranta).



Putto
Sopra: Putto (G. B. E.)



Putto
Sopra: Putto (G. B. E.)



Putto
Sopra: Putto (G. B. E.)



Putto
Sopra: Putto (G. B. E.)



Putto
Sopra: Putto (G. B. E.)



Putto
Sopra: Putto (G. B. E.)



Putto
Sopra: Putto (G. B. E.)



Putto
Sopra: Putto (G. B. E.)



Putto
Sopra: Putto (G. B. E.)



UNA
per l'opera "Il Re"



UNA
per l'opera "Il Re"



UNA
per l'opera "Il Re"



UNA
per l'opera "Il Re"



UNA
per l'opera "Il Re"



UNA
per l'opera "Il Re"



UNA
per l'opera "Il Re"



UNA
per l'opera "Il Re"



UNA
per l'opera "Il Re"



IL MAESTRO ROMULO MARENGO.

Viol. grande di Viñal

Violini

Viola

Clarinetto

Fagotti

Trombe

Corne

Trombe

Organo

Cello

Bassi

M. Santón della Grecia

a. Ximenes
R. marengo



SCENE, SCENOGRAFI E MACCHINISTI.



tinuò il Menozzi ed il Cavallotti (1832-43), il Merlo, il Fontana, il Peroni, dal 1843 al 1863, e finalmente il Porriero dal 1863 al 1879.



Giovanni Zuccarelli.

io non proposto di non fare sfoggio di quella erudizione che si acquista facilmente revisionando i libri della Biblioteca di terra con l'aiuto di qualche compiacente bibliotecario. E per conseguenza non si avrà a sciorinare la storia della scuola scenografica della Scala, derivata dalla celeberrima di Bologna ed illustrata da artisti di molto grido.

Agli scenari della Scala ha lavorato l'Appiani, quando aveva 25 anni (1779); il Landriani e il Pedroni vi hanno acquistato fama alla fine del secolo passato ed al principio di questo, ormai quasi passato anche lui. Il Sinquicco ha lasciato tradizioni veramente gloriose lavorando per ventotto anni (1806-1833) e le hanno concupite il Fontana, il Peroni, dal 1863 al 1879.

Adesso è pittore scenografo della Scala Giovanni Zuccarelli, nato in Brescia nel 1846, e figlio del cav. Francesco pittore scenografo di vari principali teatri d'Italia. Lo Zuccarelli ha studiato qui a Brera, ed a Torino all'Accademia Albertina. Nel 1868 fece la campagna con i volontari; poi, a guerra finita, andò al Cairo e vi rimase con lauto stipendio fino all'abbandono dell'armata (1877). D'allora in poi le rappresentazioni straordinarie, molto straordinarie, che si sono date in Egitto non hanno più richiesto l'opera d'uno scenografo...

Tornato in patria, lo Zuccarelli cooperò all'allestimento dell'esposizione artistica Bresciana del 1878 e venne nel 1879 alla Scala dove tuttora si trova e si troverà fin quando gli piacerà di continuare il suo faticoso lavoro. Durante l'estate, quando la Scala è chiusa, ha lavorato e lavora per altri grandi teatri d'Europa e dell'America del

Sud e particolarmente per quelli di Pietroburgo, Mosca, Varsavia, Buenos-Ayres e Rio Janeiro.

Cooperano con lo Zuccarelli ai lavori scenografici della Scala il Sala, il Lovati, il Fanfani, il Gelbi, il Salvi, il Dell'Orto ed il Grossi.

..

Per l'Amor lo Zuccarelli ed i suoi aiutanti hanno disegnato e dipinto più di 1000 metri quadrati di tela! Le sole quinte sono 3011! E hanno trattato tutti i generi di pittura; dal paradiso terrestre alle pianure lombarde, dal Partenone alla scala de' Geli.

Oltre al lavoro dell'intelligenza, alla fatica della mente, il pittore scenografo ne deve durare una materiale veramente grave. Lo Zuccarelli lavora in due sale vastissime che prospettano verso piazza della Scala e sono benissimo illuminate, di giorno da quattro grandi finestroni, sul tetto, di notte dalla luce elettrica. Il pavimento della sala è quasi interamente coperto dalla gran tela che deve servire ad un "fondale". Il pittore vi cam-



mina sopra tenendo imbrandito un matitaio lungo come una spada, nel quale un pezzo di carbone fa da matita. I pennelli sono lunghi come il matitaio; i colori sono sciolti in pentole che basterebbero per fare la zuppa ad un battaglione; le righe lunghe qualche metro, e larghe venti centimetri, si muovono per mezzo di un manico che vi è infilso perpendicolarmente. Occorre una grandissima pratica per giudicare gli effetti di prospettiva e di colore che una scena deve fare, veduta da lontano e di sera, dagli effetti che produce vista da vicino e di giorno. E ne' teatri italiani l'abilità e il talento di uno scenografo sono molto male ricompensati in confronto de' teatri di Parigi e di altre capitali, dove molti de' più bravi scenografi sono italiani.

..

Direttore ed inventore dei macchinismi alla Scala è il signor Luigi Caprara, veneziano, alto come un corazziere, e di notissima abilità.

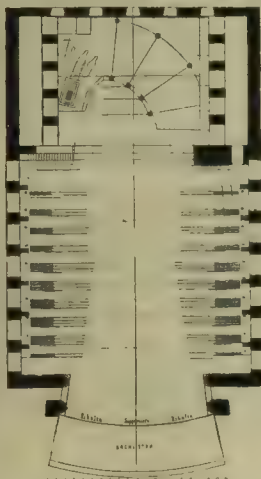
Anche nella storia de' macchinismi la Scala ha delle tradizioni e nel 18 per il *Prometeo* del Viganò, si sono fatte cose che anche adesso farebbe andare il pubblico in visibilio. Nel 1827, essendo macchinista il Pavetti, messo su per l'*Ultimo giorno di Pompei* del Donizetti, un Vesuvio che si lava in modo da far paura; e furono pubblicati come una rarità i disegni quel macchinismo, del quale erano parte principale due grandi ruote cinque cilindri a forma elicoidale.

Per mettere in scena l'Amor il Caprara ha dovuto superare grandi sime difficoltà. Generalmente, anche quando la scena rappresenta una vi piazza, il pubblico vede soltanto metà del palcoscenico o poco più, far in tre quadri dell'Amor il "fondale" s'abbassa a pochi centimetri da parete che divide il palcoscenico della Scala dalle case di via San Giuseppe.



Lo scenario del Pantheon della Garcia (da un bozzetto del pittore scenografo signor Zuccarelli).

Fra il terzo e il quarto quadro, ed alla fine del sedicesimo, la seconda



scena per l'orgia. Durante l'orgia si costruiscono dietro il "fondale" le Alpi per le quali deve scendere l'esercito del Barbarossa, e finalmente, durante la battaglia di Legnano, si rimette su il piano inclinato, come nel terzo quadro, per il quadro finale.

In un cortile, situato dietro la birreria dell'Scala, sono stati collocati due generatori a vapore, che il Sanquirico ed il Pavese non avevano davvero sognato quando costruirono il loro famoso Vesavio.

Questi due generatori, per mezzo di lunghi condotti mandano il vapore fino sul palcoscenico, dove uscendo da tubi bucherellati il vapore stesso scaturisce fra mezzo a dei filati veli che si muovono continuamente. Questo getto di vapore contribuisce a rappresentare la lotta fra le forze cosmiche nel primo quadro. Nel decimo

il vapore figura d'essere il fumo di Roma incendiata. Anche per regolare la quantità del vapore, in modo da farlo comparire senza troppo frastuono, c'è voluta più d'una prova. Finalmente s'è ottenuto l'intento ed il macchinista regola adesso tranquillamente i generatori, senza neppur pensare ch'egli coopera alla rappresentazione del Cioè.

LE PRIME PARTI

Anche nella scelta degli artisti che rappresentano il suo poema coreografico, il Manzotti può dire di essere stato fortunato.

Ad ognuno di essi è affidata più d'una parte: la sola prima ballerina signora Antonietta Bella è Amore da principio alla fine, sebbene mutando indole più pure più d'una volta apparenza.

La signora Bella è piemontese e doveva ballare quest'anno al teatro Regio a Torino. I fratelli Corti le proposero di venire a "creare" la parte di protagonista nel ballo del Manzotti ed essa accettò, proponendo all'imprenditore del Regio di scioglierla da ogni impegno con quel teatro. Una





L'ORGIA. — PRISTILIO DEL TEMPIO DI VENERE IN



UNA (quadro IX) (disegno di Lodovico Pogliaghi).



corrispondenza semi-diplomatica fu scambiata due mesi sono fra i sindaci di Milano e di Torino, ognuno de' quali avrebbe voluto che la signora Bella ballasse bellamente a totale gaudio de' rispettivi amministratori. Milano ha vinto la contesa.

Dopo avere studiato per qualche anno alla scuola di Torino, la signora Bella venne ancora giovanissima a Milano a perfezionarsi alla scuola della signora Wuthier. Ha ballato in breve tempo in molti buoni teatri, ed ha passato parecchi mesi nell'America del Nord. Al nostro Dal Verme fece furore, e fece furore, nell'autunno passato, al Comunale di Bologna. E fra le pochissime che meritino davvero il nome di prima ballerina, dato che questo sia concesso a chi sa davvero ballare correttamente, con eleganza e con grazia, e non si contenta di correre per il palcoscenico facendosi applaudire dal complacente loggione.

Anche la signora Ernestina Operti è nata a Torino ed ha studiato da prima la danza in quella Regia scuola di ballo. La sua alta statura, la bella apparenza quasi sovrana e veramente italiana la indussero a cambiare il sottotitolo di ballerina col patetico di mima. Non vi è teatro di prim'ordine nel quale essa non sia stata, e si prepara a ripartire per l'America dopo la stagione corrente. In molti teatri, come all'Apollo di Roma, è stata riconfermata per parecchie stagioni di seguito e dicono che, nel suo genere, sia l'unico artista capace di emulare la Razzuelli, la Santalucia ed altre famose. Ha fatto da "luce" nell'*Excelsior* all'Eldon di Parigi ed al teatro imperiale di Vienna. Nell'*Amor* sarà Calpurnia nel quadro 8°; la giovine cristiana portata dai pretoriani di Galerio nel tempio di Venere nel quadro 9°; gentildonna di Susa nel quadro 11°.

La signora Giuseppina Cecchetti — piemontese anche lei — fa da Eva nel terzo quadro, da cristiana nel nono, da gentildonna di Susa nell'undecimo.

La signora Giuseppina Geninazzi è milanese; la signora Amelia Lombardi bolognese. La prima, cugina del Manzotti e nota al pubblico della Scala per la sua abilità e la gigantesca statura, comparisce nel quinto quadro come "donna primitiva", nell'undecimo come moglie del borghese del paese dove il Barbarossa fa sosta; la seconda, come donna primitiva nel quinto quadro, e come moglie del servo nell'undicesimo.

Pasiamo agli uomini. Il primo ballerino Enrico Cecchetti... Ma prima di tutto bisogna dire come è riuscito il Manzotti di dare una parte al primo ballerino nel suo poema. Nel quadro ottavo lo ha fatto rappresentare il Genio della gloria che accompagna Cesare nel suo trionfo: nel nono lo fa figurare un buffone dell'imperatore Galerio che, travestito da satiro, viene in mezzo all'orgia nel tempio di Venere ad eccitare i dissoluti alla lascivia ed alle danze sfrenate.

Il Cecchetti, figlio di un reputato coreografo e d'una prima ballerina, è nato a Roma nel 1830. Da bambino era piccolissimo e lo chiamavano *Tom pouce*. Cominciò a dargli lezione il celebre Baratti e fin d'allora si

faceva applaudire come uno de' figli del Giocatore di Rota e come Sciancatello ne *Matera* di Parigi, ballo di suo padre. Fu poi scolaro del Barni e del Lepri ed esordì a Firenze nel 1868, con la sorella Pia, venustissima e valentissima, che il matrimonio ha portato via dalla scena. A 19 anni fu molto applaudito a Berlino, a 20 ballò la prima volta alla Scala dove allora, forse per la prima volta, fecero ripetere ad un ballerino le variazioni. Ha ballato in tutti i grandi teatri d'Italia, a quello imperiale di Mosca, al Her-Majesty di Londra, cercando nuove forme di passi a due, e riconciliando, per così dire, il pubblico cogli artisti del suo genere.

Intanto si occupa di coreografia ed ha pronti quattro balli.

La sua vita artistica già lunga, benché egli sia ancora giovane, è piena di curiosi aneddoti. Uno mi par degno di essere raccontato. A sette anni era a Baltimora con la sua famiglia e domandando tutto, voleva anche sapere dall'incarico di regolare il gas come si faceva ad abbassare e ad aumentare la luce. Il buon americano gli insegnava pazientemente l'uso di un manubrio muovendo il quale si illuminava più o meno la scena. Si rappresentava l'*Orfana di Ginevra*, ballo del Ronzani, e in un quadro la scena doveva figurare di notte. Il direttore di scena era italiano e gridava *notte! notte!* il regolatore del gas o non era al suo posto o non capì quella parola detta in puro italiano. Allora il bambino Cecchetti mense le sue manine sul manubrio e girò con quanta forza aveva, e anche troppo i cittadini di Baltimora rimasero al buio ed ebbero paura come tanti cittadini del vecchio mondo.

Il primo mimo Carlo Coppi, fa da Antonio nel quadro 8°, da padre Cristiano nel 9°, e da Gerardo milanese nel 12° e 13°. È un artista correttissimo e d'ottima scuola, noto da molti anni al pubblico della Scala. È nato a Parma, ma, come il Cecchetti e due Coppini, appartiene ad un nucleo d'artisti formati in Firenze quando i teatri di quella città erano nel pieno splendore delle loro tradizioni artistiche. Eccellente riproduttore di balli ha messo già dodici volte in scena l'*Excelsior* ed è pronto a fare altrettanto dell'*Amor*.

Ettore Coppini, fratello del maestro di ballo della Scala, è Bruto nell'8° quadro, imperatore Galerio nel 9° e 10°. Obizzo Malaspina nel 12°. Egidio Rossi è Adamo nel 3°. Cirio nell'8°, Alberto da Giussano nel 12°.

Le altre parti principali sono affidate a Francesco Magri (Cassio e Barbarossa), Cesare Razzani, Leopoldo Cucchi e Carlo Caracciolo.



Enrico Cecchetti, primo ballerino.



Giuseppina Cecchetti.





IL CORPO DI BALLO.

«abito uniforme fa sparire ogni apparente differenza fra i vari ceti della società moderna».

Lo stesso accade sul palcoscenico: il sottomano di tarlata è eguale per tutte; ma il corpo di ballo è formatissimo, non ostante l'apparente eguaglianza, di due elementi molto distinti fra loro: le ballerine scritturate, e le allieve della scuola di ballo.

Il gruppo delle scritturate si compone di trentadue ballerine, nate e cresciute in diverse città, istruite nella danza in diverse scuole, di vario aspetto ed anche di varia età; belle e brutte, grasse e magre, giovani e vecchie.

Ma il gruppo delle scritturate non ha nulla di singolare: esse somigliano dal più al meno alle ballerine di qualunque teatro del mondo, ed io non ho punta voglia di scrivere una monografia sulla ballerina in generale.

Le allieve della scuola sono invece un accessorio importantissimo della Scala, e la Scala non potrebbe aspirare ad essere uno dei primi teatri del mondo, se non avesse la scuola.

Fondata nel 1843, la scuola di ballo — divenuta nel 1845 imperiale o regia — ebbe per primi maestri lo Chapellet e il Coralli; poi il Guillet e il Bocci. Nel 1837 la direzione ne fu affidata ai coniugi Biasi, ed essi le dettero grandissima riputazione, talché Giulio Uberti diceva dell'arte della danza

«... nata in Italia e grande in Francia
Cui Biasi poi sublimò; di modesto
Gracie leggendario, al patrio ceto ridona».

Aumentato il numero delle allieve, la scuola di Milano venne considerata il pianoforte del quale uscivano le ballerine e i ballerini dei principali teatri d'Europa ed anche di fuori. Non si può dire che abbia sempre conservato lo splendore di quel tempo, ma una bella reputazione la gode sempre e rivedrà i bei giorni di una volta sotto la direzione del valente Coppini.

Le allieve, oltre le battute semplici, le battute tese e sulla quinta, i pas de bourrée, e tante altre belle cose, imparano nella scuola anche quanto è necessario per non far cattiva figura nel mondo: imparano un po' di francese e si esercitano nella composizione italiana. Non c'è male per un paese dove tanti scrivono e stampano senza essersi mai esercitati nelle prime regole del comperio!

Le allieve sono 78, comprese le piccole delle quali parlerò in seguito. Le grandi sono una trentina e possono avere dai 16 ai 21 o 22 anni. La maggior parte hanno pianto la prima volta a Milano: ho notato, sfogliando i vecchi registri della scuola, che alcuni cognomi si ripetono spesso dal 1813 al 1886, l'arte prende delle abitudini ereditarie.

Secondo le tradizioni dei moralisti all'antica, parlando di ballerine in un foglio stampato che andrà per le mani di signore e di signorine, bisognerebbe mettere insieme una raccolta di vocaboli solennemente dispregiativi, con qualche frase di compassione ipocrita. Può essere che una volta le ballerine venissero al mondo per fare uscire i giovanotti dal «sentiero della virtù»; può essere che fossero «rampiri, sepolcri imbiancati», e peggio. Adesso, per dir la verità, hanno invece tutta l'aria di esser buone figliuole, che s'affacciano durante molte ore del giorno per andar veduto di lanetta, sebbene sia tanto facile vestir di velluto...

A vederle tutte insieme, ed a sentire il loro piglio che le fa parere un branco di passere spaventate, è impossibile non pensare al «galetto sciamè femminile» di Arrigo Boito — galetto nel significato dantesco di varloppino — ce ne sono delle brune, delle bionde e delle castagne — e nel significato comune della parola che pare, se non è, un vezzeggiativo di gaio, allegro. Chi non è allegro a diciotto anni!

Sarebbe temerario il crederle immuni da ogni difetto proprio dell'umana natura. Ma l'essere un po' chiacchierone, un po' golosetto, molto curioso si deve considerare come un gran peccato? Chi muove tanto le gambe deve necessariamente provare la necessità di muovere anche la lingua per amore di quella legge d'equilibrio che regola le varie parti del nostro or-

ganismo. E la curiosità è poi un gran male, quando è istintiva e senza malizia? Da un anno all'altro le lezioni di danza si seguono continuamente e sono molto eguali fra loro. Appena capita qualche novità, quelle ragazze che si affollano intorno ad osservarle. Così hanno fatto per l'elefante appena arrivato e così hanno fatto per qualche disegnatore o redattore dell'ILLUSTRAZIONE ITALIANA.

L'apogeo delle aspirazioni di una allieva della scuola di ballo è il poter diventare un giorno o l'altro prima ballerina, o magari «celebrità danzante». E vero che non tutti i soldati arrivano ad essere generali... ma la Haderna, la Dominichetti, la Clausen Cuccini, l'Amalia Ferraris, la Sofia Fucio, l'Elvira e la Guglielmina Salvioni, la Giovanna Lomido, sono state fate di quella pasta. Può darsi benissimo che fra le bacchanti dell'orgia imperiale, e le vivandiere mercenarie di Federico Barbarossa, proiettati qualche celebrità in erba. Quando, fra dieci o dodici anni, ritornerà, prima ballerina applauditissima dai nostri figliuoli, sullo stesso palcoscenico della Scala, si ricorderà con gioia del bel tempo in cui le compagne la chiamavano Farfallucchi.



Uno dei divertimenti prediletti di Nestore Roqueplan quando fu direttore dell'Opera — dal 1837 al 1864 — era, l'esaminare a tempo perso, le filze nelle quali erano raccolti, anno per anno, i documenti riguardanti le allieve della scuola di ballo. Dopo aver esaminato tutti quei vecchi scarificati faceva mentalmente un riepilogo di questo genere:

— Le allieve entrate nel 184... furono tante... Tre sono prime ballerine in provincia, quattro sono rimaste ballerine di quadriglia; una è corista all'Opera Comica, una eribvendola, due danno a finto cameriere mobiliato a Montmartre... una ha sposato un agente di cambio... una un droghiere... ed una un pari d'Inghilterra.

Crede che il caso di matrimonio con un pari d'Inghilterra non sia frequente neppure per le allieve della scuola dell'Opera di Parigi: in ogni modo un caso simile, benché unico, è avvenuto anche ad una ex-allieva della nostra scuola. Ora però i tempi sono cambiati, e gli uomini, tanto i pari quanto i dispari, sono più positivi e più maliziosi di prima. Ad un pari ipotetico le allieve preferirebbero un droghiere con negozio bene avviato. La loro mente non fa voli pindarici fuori dei confini della madre patria, fuori di quella Milano della quale abitano generalmente i quartieri più lontani dal centro e più popolari, contente come Pasque quando la sera del sabato possono andare a ballare un po' a modo loro, dopo aver ballato tutta la settimana a regola d'aria. Tempo fa sognavano Parigi: ma le lettere e i racconti di qualche compagna uscita dalla scuola per andare a ballare nell'«Exceller» all'Eldon Théâtre s'ha fatto svanire molte illusioni.

Fatica per fatica, preferiscono durarla qui dove il primo magistrato civico le riverisce e le onora dei suoi sorrisi: dove hanno babbo e mamma; dove tutti parlano come loro la lingua di Carlo Porta.

Che se qualche picecolina si sentisse presa dal desiderio di smarrirsi fuor dell'ovile, ci son tante palle d'occi involti ma pure solennizzati a guardarsi — occhi di mamma, di fratelli, di sorelle maritate, di babbi. Il signor Cardinal, che Lodovico Halévy, con 50 o 60 pagine, ha reso immortale nella letteratura moderna — questo padre che campando alle spalle delle figliuole ostenta puritanismo repubblicano, si atteggiava a tribuno anticlericale, e fa la scimmia ai grandi uomini — questo tipo essenzialmente parigino non s'è ancora acclimato fra noi, e se le «modeste grazie leggiadre» fanno una volta o l'altra qualche scappata, la fanno per conto loro.



IL MANZOTTI ALLE PROVE (disegno di P. Scopetta).



BALLABILE DELLE SCIMMIE (quadro II) (disegno di O. Silvestri).



LA PRIMA BALLERINA SIGNORA ANTONIETTA BELLA (disegno di A. Cairoli).

LE PICCOLE

he meritino d'essere paragonate agli amorini dell'Albano non oserò veramente dirlo, sebbene il paragone faccia bella e poetica mostra di sé nell'*Almanacco teatrale* del 1846. Mi parrebbe invece che quelle piccine, spesso arruffate, col visuccetto sporco ed il naso poco pulito, meri-

taessero la rispettabile compassione che ispirano l'infanzia e la prima adolescenza poco fortunata, se non le vedessi tanto contenute del proprio stato. In una sala quadrata, bassa, coll'impiantito di legno, nella quale si re-

spira un'aria soverchiamente calda ed un soffocante odore di rinchiuso, tappezzata dai vestiti logori di quelle piccine attaccate alle pareti, venticinque o trenta bambine dal setto agli undici o dodici anni, quasi tutte magre, e apparentemente gracili, continuano per qualche anno a stendere le gambe, imparano a star diritte sulla punta del pollice, si allungano, si stirano, fanno dei battimenti per delle ore al suono aspro di un violino scordato. Ed imparano anche a sorridere, ad alzare le braccia con grazia, a portare indietro la testa ed il busto, e la maestra attende pazientemente che da quelle crisalidi escano fuori le farfalle dai colori smaglianti.

Eppure quelle bambine sono già appassionate per il loro mestiere. Erano fanatiche dell'*Excellior* particolarmente per la danza dei morotti; ora gli preferiscono l'*Amor* per la danza dei Sautrelli. Bisognava vederle intorno





si Manzotti, staccate alle falde della sua giacchetta, sconsigliarlo di farle provare, benché non vugliano nessuno de' movimenti grotteschi di quel balaboute. Una sera me ne sono trovata una mezza nascosta sotto una falda del gabbano che piangeva a caldissime lagrime.

— Che cosa l'hanno fatto?

Nessuna risposta oltre le lagrime silenziose.

Ho finalmente saputo la causa di tanto dolore: non l'hanno voluta nel ballabile perché troppo piccola; ha poco più di sette anni.

Una bella biondina stata gravemente ammala non ha voluto cedere il posto. Perché non si stancasse troppo alle prove, il Manzotti le permetteva di provare una volta sola fin quando non si fosse rimessa in forze completamente. Un'altra ha un vero talento d'imitazione e bisogna stare a ve derla quando, fra le quinte, ripete con precisione e con eleganza tutte le movenze della signora Bella e della signora Opiri.

Anche fra le bambine ve ne sono delle scritte, perché le allieve non bastavano. Sono generalmente figlie di ballerini o di ballerine ritirate dalla scena, che i babbi e le mamme mandano a guadagnarsi una liretta per sera. A proposito di mamme, qualcuno si mortificherà di non aver sentito ancora farle parola. C'è un perché molto semplice. Sul palcoscenico della Scala non si veggono mamme. Le ha sbandite il marchese Calcagnini e ha fatto benone... sia detto con tutto il rispetto dovuto alla maternità. Le ragazze non sono esposte di certo ad alcun pericolo fra le quinte dove, se non penetrano le mamme, non può penetrare nessun altro. Quando quelle rispettabili generiche erano ammesse a sorvegliare da vicino le loro figlie, oltre a riempire un'enorme quantità di spazio col loro complessivo volume, empivano anche i più remoti meandri del palcoscenico con le loro chiacchiere e i loro pettegolezzi. Quello che fra le figlie era sentimento di imitazione, diventava fra le mamme sentimento di rivalità, e si estrinsecava nelle più pittoresche e salaci espressioni della lingua nella quale la Ninetta del Verziere ha narrate le proprie sventure.

Le mamme che vengono ad accompagnare ed a riprendere la loro prole danzante si possono trattenere in una sala convenientemente riscal-

LE MASSE.

Fra i secondi ballerini e le comparse uomini, e fra le seconde ballerine e le comparse donne, vi sono due classi intermedie: i tramagnini o le corifee.

In via de' Serragli, a Firenze, vicino alla porta Romana, c'era parecchi anni sono, e c'è ancora, una bella bottega di macellaro. Il padrone aveva per figlioli due o tre giovanotti, svelti, robusti, pieni di vita, appassionati per la ginnastica e per la scherma. Si chiamavano Tramagnini di cognome. Fondarono una società composta di giovinotti macellari e conciatori di pelli, dediti ad ogni esercizio del corpo. Questa società cominciò a figurare sul teatro in balli e pantomime spettacolose, facendosi applaudire in combattimenti straordinari ne' quali uno de' più bravi, rovesciando una spada combattuta intorno al corpo, si difendeva da quattro o cinque assalitori. A poco per volta figurarono in tutti i balli, e si chiamarono Tramagnini per antonomasia quei mezzi ginnasti e mezzi ballerini che, anche in altre città, prendono parte ad evoluzioni coreografiche senza ballare, ma facendo qualche gesto da mimo, sollevando la prima ballerina nelle poderose braccia, compiendo vestiti da zingari e da mirafiori nella Messalina. Nell'Amor, per esempio, i seguaci di Galerio ed Ippoliti che vengono nel teatro di Venezia formando bellissimi gruppi, appartengono alla società locale del Tramagnini milanesi.

Le corifee sono ragazze e donne di tutte le età che, se si potesse dire, ballano con le sole braccia. Appartengono ad esse quelle braccia che, si agitano in fondo alla scena dietro otto o dieci file di ballerine. A questa fine decorativa ricevono un'istruzione speciale in una scuola annessa alla scuola di ballo e figurano sul bilancio municipale.

Se anche sul palcoscenico la maggioranza numerica si confonde come nei parlamenti, la vittoria sarebbe sempre delle comparse. Nell'Amor non sono meno di trecento quelle che compariscono nel trionfo di Cesare e nella calata di Barbarossa.

L'impresa tratta la fornitura delle comparse con un appaltatore pagato a forfait. Esso se ne procura da agenti subalterni pagandole mezza lira per sera, comprese le sere di prova. Una volta, quando le autorità cercavano ingiustamente i soldati per far da comparse, i coreografi avevano meno da spogliarsene: il Manzotti avrebbe risparmiato chi sa quanti metri cubi di fieno se avesse avuto a disposizione un battaglione di bersaglieri d'alpini.

Composta com'è ora, la folla delle comparse è singolarissima. Sono operai d'ogni genere destinati a guadagnare quella mezza lira di più, invece d'andare a spendersela all'osteria; vagabondi o disoccupati che, con quella mezza lira risolvono il problema di non morir di fame e magari di passar la notte al coperto; giovinotti manuali senza un pelo in faccia e la giacchetta piena di macchie di calce; vecchi con soprabiti logori ma pupillati, cilindri spaccati, ed aspetto di padri di famiglia rispettabili e rispettati. Sulle calzature di quella folla variegata, sarebbe da scrivere un poema; scarpe con la suola staccata dalla tomaia, sfilati fino a mezza gamba leni lucidati; sfilati pieni di bernoccoli e di protuberanze; magari una scarpa differente da quella dell'altro piede. E i discorsi... valgono le scarpe. Chi sa quali drammi di miserie nascoste o plessi, quante tragedie domestiche moderne, recenti, potrebbero raccontare quei soldati di Barbarossa.

Una sera mi son trovata in mezzo a quella turba ed ho sentito dietro di me uno che parlava in buon italiano, e con molta faccenda.

Non ho saputo nascondere la mia meraviglia e ne ho detto il motivo. — Sono un giovane d'avvocato — mi ha risposto il pseudo-barbaro con gravità.

Una delle fatiche erculee fatte dal Manzotti per mettere in scena l'Amor è stata l'istruzione delle comparse. Se ne occupa da quasi tre mesi e, in tanto mezza lira, l'impresa ha speso una bella somma, avanti della prima rappresentazione. Quando s'era speso alla Scala, il Manzotti rinviava le comparse alla Canobbiana e le faceva manovrare come un battaglione di reclute.

Sarebbe stato impossibile di far capire direttamente, ad uno per uno, quello che doveva fare tutta quella gente. Perciò la turba era divisa in

data vicina alla porta di strada, dove anche gli automedotti dell'Anonima si permettono qualche volta il lusso di una partita a briscola. Ma generalmente di giorno le bambine vanno al teatro a due o tre insieme, senz'altra compagnia; di notte ne insaccano otto o nove in un carrozzone da bitume-simo e le restituiscono alle loro famiglie, stanche morte e pronte a ricominciare la sera dopo, con tutto l'entusiasmo della loro età.

Par troppo il tempo passa presto: le piccine dell'Excelsior del 1881 sono già grandi e qualcuno anche nelle prime quadriglie. E se fosse possibile tornare indietro, chi sa quante signorine andrebbero a far da satirello nell'Amor, par di riavere dieci anni soli e ricominciare la vita.

ante squadre, ognuna delle quali aveva un capo responsabile e riconoscibile da un numero stampato e fermato al cappello. Ogni squadriglia si riconosceva dal numero del capo e dal costume... non quello che vestiva ma quello che avrebbe dovuto vestire.

E si sentiva di tanto in tanto Manzotti, spostato dalla fatica, gridare: — Quei vessilliferi del 23... i morti del 31.

I vessilliferi e i morti tornavano sulla loro strada spingendosi l'un col l'altro, spinti dal capo squadriglia, perché colle buone, in questo mondo, si ottiene qualunque cosa... e con le cattive anche più.

LE BESTIE.

Il Manzotti ha voluto che al trionfo di Cesare pigliasse parte anche un elefante, almeno uno. L'impresa della Scala lo ha mandato a prendere ad Amburgo, dove è il più gran mercato delle bestie feroci od esotiche destinate ai serragli nomadi e ai giardini zoologici d'Europa.

L'elefante, ancora giovane, fu prima preso a nolo, poi comprato definitivamente per 6500 lire. Venne a Milano al principio di gennaio ed il suo arrivo fu annunciato come quello d'un gran personaggio politico. Se ne parlò da per tutto per un paio di giorni: poi è stato dimenticato fino a quando non è comparso sul palcoscenico.



che lo ha accompagnato e per il quale la bestia dimostra molto rispetto. Il bestiaro è un giovinotto biondo, di tipo scotticamente tedesco del nord, che passa le sue giornate assistendo alle prove e provando se trova con chi parlare nella sua lingua. Appena arrivato toccò anche a lui di essere oggetto della curiosità benevola del corpo di ballo; ora nessuno lo guarda più.

Il bestiaro stesso, confuito da asiatico, accompagna l'elefante nel trionfo di Cesare tenendo in mano una cordicella invisibile dalla platea ed attaccata ad un orecchio della bestia, in caso di insubordinazione la cordicella funziona da regolamento di disciplina.

Nell'Amor vengono in scena anche dodici cavalli e due... bovi. De' cavalli tre tirano il carro di Cesare; nove sono montati nel quadro XI dal Barbarossa e dai più illustri fra i suoi seguaci; nel quadro XIV da Alberto da Giussano e dagli altri capi della Lega Lombarda. Appartengono alla Società Anonima degli Ommbus, e chi avesse bisogno del principe dell'impero che il cavalcane è sicuro di trovarli andate nelle scuderie di Via Sirio, in quest'autunno nel Varesotto od in Brianza, possigioni noleggiati da qualche casa patrizia.

Due bovi — che dovrebbero essere otto secondo il Corio ed il Burcardo — sono aggiunti al Carroccio. Ma il Corio ed il Burcardo non possono procurare il posto che manca, e la soppressione di tre coppie è stata inesorabile necessità.

Fra parentesi non consiglierai a nessun macellaio di fare acquisto di quei due bovi: gli avventori non li potrebbero mangiare né lessi né arrostiti, a meno che non preferiscano la carne pista alla carne.

Il bove che figura nel trionfo di Cesare come *hostia* del sacrificio da farsi dal trionfatore, è invece un bove autentico e commestibile che appartiene all'appaltatore delle comparse.

UNA PROVA DI GIORNO.

La luce scialba di una giornata piovosa entrando da cinque finestroni, che s'aprono nella parete esterna posteriore del palcoscenico, illumina momentaneamente il tavolo inclinato verso la platea e già lustrato dallo striscio di tanti piedi. La sala si perde in una triste e vuota penombra: ogni fila di palchi pare — scusino il paragone — una macellaia dalla quale siano stati strappati via tutti i denti. Alcuni dei palchi sono chiusi da una tenda; in molti sono coperte da tende le sode e gli specchi.

Il Manzotti passeggia sul palcoscenico tenendo nella mano destra un grosso randello — il bastone di maresciallo della coreografia. Colla sinistra sorregge il mento e la testa meditante. La luce bianca, gelata, aerea, di due lampade ad arco voltaico, e quella più calda e giallastra di una fila di piccole lampade ad incandescenza salian su ad un tratto a far contrasto a quella del giorno e ad offendere gli occhi.

Le ballerine sono state invitate con la formula tradizionale «alle 11 per le undici e mezzo». Alle 11 $\frac{1}{2}$ le ha chiamate una lunga scampnellata elettrica: passeggiano a gruppi sul palcoscenico o seggono fra le quinte sui divani dell'orga imperiale. Mi lassù in fondo vengo un gran cicaleccio di bambinetti. Grandi e piccole sono in abito da scuola: un corpetto di qualche vestito vecchio, oppure di maglia; due o tre sottolini di lariana sguaiati; calzoni larghi chiusi al ginocchio e gambali di lana di colore, fino al collo del piede. Qua e là qualche giubbettino di raso lilla, qualche corpetto di velluto nero scollato più pretensioso: qualche nastro color di rosa fermato al collo con uno spillo d'oro.

Tre o quattro sonatori s'accomodano al loro posto nel casotto costruito sulla buca del suggeritore ed accordano gli strumenti. Il Manzotti fa qualche gesto con la sinistra e col capo, come se terminasse un monologo: poi picchia con la destra il randello sul tavolo.

Si dà principio

— Stamani — dice il Manzotti — riproveremo l'Orgia... anzi... prima il Pantheon delle arti greche.

Cento fra ragazze e bambine vanno a prendere il loro posto. Il Manzotti fa delle raccomandazioni, dà dei consigli. Poi batte da capo col bastone e la musica incomincia. I colpi di bastone accompagnano i tempi e il Manzotti li segue con i movimenti del corpo.

M'è toccato di arrossire ad altre prove di balli diretti da altri coreografi, sentendo esclamazioni od epiteti da far rizzare i capelli ad un ginocchio. Il Manzotti non rimprovera mai: parla perché altrimenti non lo sentirebbero in fondo del palco; ma quando vede far male si contenta di dire, in buon milanese:

— C'è stato uno sbagli qui, non è vero?



Finché lo sbagli si ripete, manco a dirlo, bisogna ripetere anche il ballabile, e se il Manzotti dice «non va» bisogna provarlo fin quando vada. Questo poi sì!

Ma un maltrattamento, una parola sgarbata, mai. Il suo scopo principale è che le ballerine s'investano bene della loro parte, della quale spiega a modo suo l'indole e le circostanze.

Al ballabile delle arti è succeduto uno dei ballabili del quadro dell'orgia:

— Ragazze! — urla il Manzotti mentre i violini suonano sempre ed egli fa tum... tum col randello. — Ragazze! Il voi ora siete schiave... e ballate per allegrare la festa di quello che ha vinto tutta la vostra nazione... Alzate gli occhi al cielo! alzate gli occhi al cielo! e dite dentro di voi: Cielo... fal... libera... la... nostra patria...

Ogni parola è accompagnata da un colpo potente. Le ballerine alzano gli occhi al cielo: questa languidamente, quella senza alcuna espressione. Le giovinette, che cominciano a figurare quest'anno nelle prime quadriglie, mettono tutto il loro impegno nel cantare il coreografo: qualche provetta eseguisce tutto con regolarità meccanica e se ne compiace.

Dopo un'oretta il Manzotti accorda un riposo. Le ragazze si spargono sul palcoscenico sollevando con le mani i loro sottolini sguaiati. Alcune delle allieve si avvicinano alla ribalta dove le prime parti seggono sopra dei divani aspettando la loro volta. Le relazioni fra i nobili e il popolo del palcoscenico sono coriuli. Il Manzotti, sorridente perché l'ultimo ballabile è andato bene, cava di tasca uno... due... tre mandorini e ne distribuisce gli spicchi alle più zelanti. Non può dire che





IV) (disegno di Edoardo Ximenes)

lo solo sia largamente ricompensato: ma ognuno di quelli spicchi di mandorino è accolto con gioia come una tacita lode.

Intanto il Coppi ed il Cecchetti continuano a prendere appunti e far segni geometrici sopra taluni loro quinternetti, che serviranno a suo tempo per "riprodurre" il ballo.

D'un ballo esistono due diversi libretti; quello che serve al pubblico

e nel quale è semplicemente narrato il soggetto, e quello che adottano i coreografi. In quest'ultimo sono descritti batte e movimenti per battuta

movimenti e gli atteggiamenti delle ballerine, ed ogni figurazione è indicata graficamente per mezzo di segni che somigliano, a male agguagliare, alle tavole del gioco di guerra del generale

Microslawski. Per esempio questa figurazione è la quinta del battuto nel quadro

settimo, e comprende sedici battute di musica. E

è spiegata precisamente così:

"16 battute. — Davanti al busto, come contemplando il lavoro fanno "pas de bourrée" ed un tempo elevati alla arabesque da una parte e dall'altra, per quattro volte; poi cinque tempi di seguito — colpi di scapello — un giro intorno alla bambina con una coreografia; ripetono: quattro volte il "pas de bourrée" ed un tempo elevati alla arabesque, poi l'atto di "gioia, poi una coreografia avanti verso il mezzo e finiscono in gruppo...."

R dalla prima battuta all'ultima è minutamente spiegato così ogni battuta: un dialogo in prosa enfatica indica le scene di mimica.

Per mettere sott'occhio al lettore anche un esempio più complicato, riprodichiamo la figurazione grafica del gran battuto dell'Orgia, nel quale i coreografi variamente atteggiati rappresentano individui vestiti di vari costumi. Per risparmiare la fatica di contarli a chi volesse sapere quanti sono dirò subito che sono duecento, compreso l'imperatore che è al posto del coreografo stellato.

La tavola qui riprodotta nei quaderni del "riproduttore" è spiegata precisamente così:

"16 battute. — Davanti al busto, come contemplando il lavoro fanno "pas de bourrée" ed un tempo elevati alla arabesque da una parte e dall'altra, per quattro volte; poi cinque tempi di seguito — colpi di scapello — un giro intorno alla bambina con una coreografia; ripetono: quattro volte il "pas de bourrée" ed un tempo elevati alla arabesque, poi l'atto di "gioia, poi una coreografia avanti verso il mezzo e finiscono in gruppo...."

R dalla prima battuta all'ultima è minutamente spiegato così ogni battuta: un dialogo in prosa enfatica indica le scene di mimica.

Per mettere sott'occhio al lettore anche un esempio più complicato, riprodichiamo la figurazione grafica del gran battuto dell'Orgia, nel quale i coreografi variamente atteggiati rappresentano individui vestiti di vari costumi. Per risparmiare la fatica di contarli a chi volesse sapere quanti sono dirò subito che sono duecento, compreso l'imperatore che è al posto del coreografo stellato.

La tavola qui riprodotta nei quaderni del "riproduttore" è spiegata precisamente così:

"16 battute. — Davanti al busto, come contemplando il lavoro fanno "pas de bourrée" ed un tempo elevati alla arabesque da una parte e dall'altra, per quattro volte; poi cinque tempi di seguito — colpi di scapello — un giro intorno alla bambina con una coreografia; ripetono: quattro volte il "pas de bourrée" ed un tempo elevati alla arabesque, poi l'atto di "gioia, poi una coreografia avanti verso il mezzo e finiscono in gruppo...."

R dalla prima battuta all'ultima è minutamente spiegato così ogni battuta: un dialogo in prosa enfatica indica le scene di mimica.

Per mettere sott'occhio al lettore anche un esempio più complicato, riprodichiamo la figurazione grafica del gran battuto dell'Orgia, nel quale i coreografi variamente atteggiati rappresentano individui vestiti di vari costumi. Per risparmiare la fatica di contarli a chi volesse sapere quanti sono dirò subito che sono duecento, compreso l'imperatore che è al posto del coreografo stellato.

La tavola qui riprodotta nei quaderni del "riproduttore" è spiegata precisamente così:

Le otto allieve della prima quadriglia profittano del riposo per provare il loro passo a otto — omaggio a Calpurnia — del quadro ottavo. Vanno tutte e otto in linea in fondo alla scena, ed il maestro Coppini segue ogni loro movimento e rammenta loro sottovoce qualche errore. Alzando ed abbassando le braccia, piegando la persona indietro e la avanti, avanzando orizzontalmente prima una gamba poi l'altra, le otto ragazze, tutte intente nella loro fatica, vengono saltellando fino alla ribalta, al suono flebile di due violini.

Il Manzotti intanto va a vedere, a misurare, a disporre per la prova di un altro quadro, in fondo. L'imperatore tiene convoglio di guerra col vestiario, il macchinista, il direttore del palcoscenico. La pronunzia veneziana dell'altissimo Caprera e qualche picchio di martello si sentono di tanto in tanto più dei violini.

Le otto ragazze stanche ed affannate, dopo aver proiettato dieci minuti intorno al palcoscenico vengono a fermarsi davanti al bussolotto dell'orchestra. E dietro loro si ferma una nona allieva che ha seguito da sola tutti i movimenti delle otto della prima quadriglia, per esser pronta, in caso di bisogno, a supplirle una. La signora Bella, la signora Operli, la signora Wuthier, si congratulano con quelle brave ragazze.

Il Manzotti intanto, dopo aver messo in gruppo una ventina di bambine, scende alla ribalta e ripete il rinfresco. Si cominciò a provare una, due, tre volte l'ultimo ballabile che ancora "non va". Il Manzotti grida chiamando per nome le bambine e gli uomini e raccomandando a tutti di star bene in riga.

— La linea... la linea... la diagonale... Per una mezz'ora le ballerine si tondono in ginocchio e si rialzano per rimettersi di nuovo in ginocchio, portando indietro il corpo, avanti la gamba destra ed agitando un filo di ferro che figura d'essere una corona d'alloro. Finalmente il Manzotti è contento; ha ottenuto "l'insieme" e manda a casa le ballerine.

Il palcoscenico è poco a poco rimane quasi vuoto; ma prima d'andarsene il Manzotti vuol provare qualche scena minima. Achille Coppini e le signore Geninazzi e Lombardi vanno per il palcoscenico offrendo da bere ad un esercito imperiale invisibile. Federico Barbarossa vestito di grigio, con la papalina e i guanti di lana scuri, ascolta sdegnoso le preghiere della signora Operli e della signora Cecchetti, oratrici delle gentildonne di Susa. Due volte esse lo pregano, e due volte egli calpesta un bastone che figura un gonfalone della città. Il Manzotti dice ad alta voce le parole, che il Maggi traduce in mimica, e le accompagna con i toc del rinfresco.

Finalmente alle 6 1/2 tutti se ne vanno e fra le quinte si aggira, solo e silenzioso come un'ombra, il marchese Ercole Calceagnini Estense; il dio Laro del lago.

UNA PROVA DI SERA.

redo che il Manzotti, in questo ultimo mese, abbia passato della intera giornata sul palcoscenico. Ve lo abbiamo lasciato alle 6 e mezzo, intento a risolvere qualche problema di macchinismo; ve lo ritroviamo alle 8 e mezzo alle prese con una moltitudine di uomini e di cavalli.

Un seguito di praticabili a zig-zag va fino in fondo al teatro, per il momento sgombrato di gente. Il palcoscenico è illuminato a luce elettrica, come durante le rappresentazioni: l'orchestra è al suo posto. Si vede poco

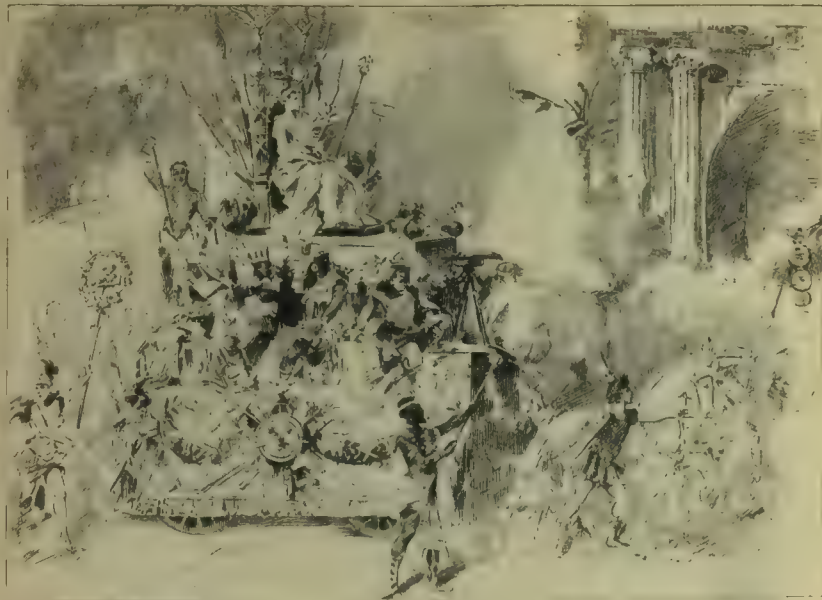
gentile sul palco; ma un rumore sordo, confuso, denunzia la folla accalcata in fondo sopra i ballatoi da quali deve discendere l'esercito di Barbarossa. Il Manzotti picchia il rinfresco sul tavolo accompagnando le prime battute, dopo le quali dovrebbero spuntare sulle alture i trombettieri dell'esercito imperiale innalzando una fanfara di guerra. E invece... provviamamente, invece delle trombe tuonano, il fornitore degli strumenti ha mandato dei vecchi corni da caccia sordati. Ciò non ostante la sfilata incomincia per lo zig-zag a sfilare.

A un dato punto gli invasori spariscono dietro un pezzo di legno a triangolo che figura i monti. La folla delle Alpi di Suss. Il Manzotti, picchiando sempre, il rinfresco, chiama i capi squadra, e li esorta a far camminare i loro guerrieri meno dinoccolati; poi dà un segnale ed escono dalle quinte quattro palafrenieri dell'Anonima a cavallo, poi il Maggi ed altri quattro palafrenieri, e tutti e nove fanno fronte verso l'orchestra. Nello stesso tempo l'esercito che scende fa alti e front sulle Alpi occupandole fino alle eccelse vette....

Questa manovra d'insieme si ripete tre o quattro volte, con accompagnamento di grida e di tum-tum del rinfresco. Ai cavalli comincia a par monotonamente quell'andare e venire di fra le quinte, ma quattro buone frustate li persuadono della necessità di rassegnarsi a divertire il rispettabile pubblico.

Intanto nella penombra cremisina della platea vagolano ombre incerte. Sono i professori d'orchestra, invitati per le nove e mezzo. Si proverà l'orgia con l'orchestra, e possibilmente senza interruzioni. I soldati del Barbarossa sono rimandati in congedo illuminato alla loro casa, e si prova, e si rivede delle Alpi, la messa e il letto triclinali dell'imperatore Galerio. Ad un tratto tutti s'inchinano verso una quinta: compare l'augusto Galerio?... No; è il commendatore Gaetano Negri sindaco di Milano.

Tutte le prime parti sono sedute sui divani collocati al posto della



IL CARNO DI GIULIO CESARE (da un bozzetto di Alfredo Edel).

ribalta. Il maestro Marengo discorre con le signore: il marchese Calcagnini, don Alessandro Melzi e don Carlo d'Adla passeggiano fra le quinte.

Poco prima delle dieci l'orchestra s'illumina. Il maestro Venanzi chiama i professori al loro posto; il Marengo scende in orchestra. Le ballerine grandi e piccole appaiono a gruppi dietro tutte le quinte: sono più eleganti che di giorno; hanno i solitani più candidi e più inamidati e non hanno i gambali di lana. Le piccole hanno scoperto le spalle magre e le braccia gracili e stremate che vanno a finire in due mani troppo grandi, piene di goloni.

E sparito il bussolotto dell'orchestra; spariscono i divani della ribalta. Il Manzotti dà qualche spiegazione, poi attacca la musica. Dopo il primo ballabile la signora Uberti, sempre elegante, viene trascinata dai frangini dinanzi all'imperatore Coptini. Sublime manchi l'illusione del costume i gruppi che si formano durante la scena mimica fanno bellissimo effetto. Dopo il ballabile dei satirelli, l'orchestra attacca il baccanale. Le ballerine si slanciano con impeto verso la ribalta; corrono in giro come portate da un turbine, e dopo dieci minuti di ridica vengono a cadere sedute alla bocca d'opera. I professori battono gli archetti sul leggio in segno di plauso: le ballerine stanche, spossate da quella fatica enorme, battono via i corpettini e le giacchette mostrando spalle rotonde e braccia fornite... e anche no.

Dopo una breve pausa si riprende e si continua. Siamo al momento psicologico della decadenza e della caduta di Roma. Manzotti, patrizi e frangini ciondano alleggermente. Ma si sono già fatti sentire i sogni precursori della grande tempesta che sta per scoppiare. L'orgia diventa quasi feroce; accompagna le danze una musica truce. La signora Antonietta Bella, vestita da passeggiata, con una vecchia ed arrugginita daga da guardia nazionale in mano, viene sulle punte d'acciaio dei suoi piedini ad esortare i Romani a

difendere almeno la loro città. L'ascoltano troppo tardi: i barbari irrompono già armati di bastoni da scopa e di daghe arrugginite...

Nugoli d'arsa polvere al vento sorgono o fanno l'aria cieca la tenebra. Di conzatti scudi.

L'etere è scosso! si muta il cielo in volutabro Di sangue...

I professori battono di nuovo i loro archetti sopra i leggi e sul rumore della caduta di Roma si eleva la voce potente del Manzotti che grida: — Ragazze... domattina alle dieci per le dieci e mezza.

LA MUSICA DEI BALLI - IL MAESTRO ROMUALDO MARENGO.



Quando i grandi maestri accompagnavano al clavicembalo le loro opere, e la parte strumentale era considerata come un accessorio anche nel melodramma, non si dava alla musica dei balli nessuna importanza. Dell'autore della musica di alcuni balli famosi non si trova difatti neppure menzionato il nome.

Spesso e volentieri il coreografo stesso rabacchiava qua e là dei motivi e ne faceva raffazzonare la partitura per orchestra ad un maestro qualunque, o la raffazzonava da sé, come era solito fare l'Angiolini.

I primi esempi di coreografi e di maestri di musica che, essendosi ben compresi fra loro, collaboravano alla riuscita dello stesso spettacolo, si cominciano a trovare verso il 1820. Il maestro Brambilla scrisse la musica per un ballo del Gioia nel 1819 e lavorò poi varie altre volte per lui e per il Clerico. Per il Gioia scrissero anche i maestri Belloli e Pietro Romani. Maestri reputatissimi non sdegnarono di scrivere musica per balli: Mercadante compose quella del *Flauto incantato* dei Taglioni; lo Schira ne scrisse per il Gaietani; l'esempio fu molti anni dopo imitato dal povero Ponchielli componendo la bellissima musica per *Le due gemelle* del Palerini.

Il comporre musica per un gran ballo richiede evidentemente singolare attitudini per quel genere tanto diverso dal melodramma, e richiede altresì una tal quale comunanza d'intendimenti fra l'autore della musica e



LA PRIMA MIMA SIGNORA ERNESTINA OPERTI (disegno di Ettore Ximenes).

quello del ballo. Appunto per ciò, col progredire della coreografia, si ripete continuamente il fenomeno di un maestro e di un coreografo che vanno d'accordo, nelle loro creazioni artistiche, come due fratelli Siamesi. Vediamo Paolo Giora accoppiato al Rota, l'Hertel a P. Tagliani, Costantino dall'Argine al Monplaisir, per il quale compose la musica della *Decadence*, della *Semiramide del Nord*, delle *Fillette di Choepe*, del *Brahma*, della *Sirena*, della *Loreley*. E finalmente ecco l'ultima coppia: Luigi Manzotti e Romualdo Marengo...

Non si può negare che per avere veramente buon esito, un gran ballo ha bisogno d'essere accompagnato da bella musica. E il Manzotti ammette volentieri di avere avuto nel Marengo un prezioso collaboratore del Sieba e dell'Excelser ed ora dell'Amor.

Romualdo Marengo è nato a Novi Ligure nel 1844. Sua madre era una povera donna, rimasta vedova con sei figliuoli, appassionata per la musica ed il teatro dove si occupava del vestiario. Il Marengo cominciò a sette anni a bazzicare sul palcoscenico e a deliziarsi ascoltando il *Nabucco* ed il *Barbiere*. Un suo fratello maggiore, suonatore di trombone, lo messe nella banda di Novi come suonatore di triangolo; poi andò a studiare il violino col maestro Paolo Cavallo, cui è sempre grato della elementare istruzione musicale. Cominciò da sé a comporre musica da ballo e a metterla sulla carta, durante le lezioni di prima elementare alle quali lo mandava la mamma. A quindici anni gli fu regalato un fagotto e imparò a suonarlo in una settimana. A sedici, andò a Genova scritturato come secondo

fagotto al teatro Doria. Per campare la vita suonò il timpano al teatro Apollo, poi fu dei secondi violini al Carlo Felice e suonatore nella banda municipale. Aveva appena vent'anni quando scrisse la musica per lo *Sbarco di Garibaldi* a *Marsala* del coreografo Cecchetti. Gustato « l'onore del prosenio » gli venne la smania di comporre un'opera e cominciò a studiare da sé il contrappunto. Quando gli parve di essere abbastanza forte nella disposizione degli accordi, delle fughe e delle varie parti strumentali, musicò un *Lorenzino de' Medici*, melodramma del suo amico Giuseppe Perosio, e lo presentò alla Commissione teatrale del Carlo Felice. La Commissione gli fece moltissimi elogi... e rifiutò lo spartito. Non gli fu possibile di farlo vedere a Verdi che gli disse:

— Se avessi dovuto leggere tutti gli spartiti stiatimi presentati, non avrei avuto tempo di scrivere i miei... Non le faccio differenza... chi deve giudicare è il pubblico!

Nel 1867 andò a Costantinopoli violino di spalla al teatro Naum e tornò nella primavera del 1868 a Milano, dove fu direttore del ballo al Fossati, poi violino di spalla alla Canobbiana, e direttore d'orchestra al Riccardi di Bergamo. Compose la musica dell'*Armida* e della *Bianca di Nevers* del Pratesi, quella di altri due balli del Pallerini, e riuscì a far rappresentare il suo *Lorenzino*, prima a Lodi, poi una sera al Dal Verme. A Lodi piacque; al Dal Verme i cantanti rovinarono l'opera.

Poche parole d'un amico gli fecero nascere il desiderio di perfezionare la propria istruzione e cominciò allora — fra il 1872 ed il 1873 — a fare



COSTUMI DELLE PARTI SECONDARIE (dal figurini di A. Edel).

esercizi di comporre, ed a leggere i migliori autori italiani: studiò il francese, lesse Voltaire e Victor Hugo e le traduzioni de' classici inglesi e tedeschi. Nel 1678 compose la musica per il *Sieba*. Prima di rivolgersi a lui, il Manzotti era stato consigliato da persone influenti ad avere fiducia in altri maestri. Ma non gli riuscì d'intendersi con nessuno ed un bel giorno il Marengo se lo vide capitare a casa e mettergli sul tavolino il libretto del *Sieba*. In quindici giorni la musica era composta, e piacque moltissimo. L'editore Sonzogno dette allora al Marengo la commissione di scrivere un'opera seria: *I Monaci*. La compose in tre mesi, durante i quali dovette anche contentare altri coreografi: rappresentata al Dal Verme l'opera non piacque, sebbene come lavoro musicale non sia mancante di pregi.

Il Marengo fece proponimento di dedicare il risultato di tutti i suoi studi alla musica coreografica e quella dell'*Excelsior*, scritta subito dopo *I Monaci*, divenne presto popolarissima. Ebbe l'incarico di scrivere una *opérette* per i Bouffes Parisiens e musicò il libretto di Toché *Le diable au corps*. La critica parigina ne disse molto bene.

Il Marengo ha composto anche moltissima musica per pianoforte, una gran marcia inaugurale a cinque bande per l'apertura dell'Esposizione Nazionale di Torino nel 1886, e la musica d'un'altra ventina di balli.

Piccolo, vivace, facilmente impressionabile ed espansivo, passa la giornata a tavolino scrivendo. La sera verso le undici esce di casa, ramingando a cacciar per le strade, e dice che a quell'ora trova le migliori sue idee melodiche. Gli accadrà d'ora innanzi di trovare anche molta geniale occupata a fasciare la musica della barbaresca o del gran ballabile dell'orgia.

I COSTUMI E GLI ATTREZZI.

La storia del costume del teatro c'insegna delle strane aberrazioni del gusto. In Francia, dove il ballo ebbe gran voga dal principio del secolo



scorse fino a poco più di cent'anni sono, la prima "coppia danzante", aveva due soli costumi goffamente barocchi; l'eroico, che le serviva



per tutti i balli di soggetto storico o mitologico; ed il pastorale per tutte le pastorelle arcaiche del *berger* e della *bergère*. La prima ballerina

portava, nel primo costume, l'abito lungo col guardinfante; nel secondo le giungeva alla nocca del piede. Il ballerino era camuffato d'un vestito ri-



Massimiliano Gardel.

dicolo, e portava in capo una specie di turbante sormontato da un gran pennacchio, e sul viso la maschera.

Una sera, nel 1772, il celebre Vestris — *le dieu de la danse* come si chiamava da sé — mandò a dire all'opera che era malato. Come sostituirlo a spettacolo già incominciato? Era sul palco Massimiliano Gardel fratello del famoso coreografo Pietro Gabrielle, e coreografo e ballerino egli pure.

Gli domandarono se, in quel momento, si sarebbe mostrato al pubblico invece del Vestris. Accettò a patto di ballare senza la maschera e d'allora in poi l'uso della maschera fu abolito per il primo ballerino. Continuò per le comparse fino al 1789; v'erano maschere convenzionali, come nel teatro antico, che rappresentavano i venti, i geni e tante altre cose. Ci volle la proclamazione dei diritti dell'uomo per fare sparire addirittura le maschere... dal teatro.

Oggi si procura di ricercare fedelmente l'esattezza storica anche nei costumi per i grandi balli, accoppiandola all'eleganza delle linee ed all'armonica combinazione de' colori.

In questa parte importantissima il Manzotti ha avuto per eccellente cooperatore il signor Alfredo Edel. L'Edel è nativo di Parma: pare che nella sua famiglia sia pregio di tutti il sapere maneggiare matita e pennello; suo fratello Vittorio, capitano di Stato Maggiore, è non soltanto un egregio ufficiale, ma altresì un elegantissimo disegnatore, ed alcune sue composizioni, firmate

Witt, sono comparse nel *Pasquino* ed in altri giornali illustrati. Alfredo Edel venne a Milano pochi anni sono, ancora giovanissimo, e si alloggiò in casa Ricordi per disegnare le copertine delle edizioni musicali. Essendo là, gli capitò di dover disegnare anche de' costumi teatrali e, poco dopo, lasciata Casa Ricordi, si dedicò interamente a questa particolarità per la quale ha speciali attitudini; prima fra tutte l'eleganza e la franchezza del tocco che rammenta spesso le più belle cose fatte in questo genere dal Grévin. Nei costumi di fantasia dimostra una grande immaginazione; a quelli storici consacra molte ricerche nelle biblioteche pubbliche e nelle private, fra le quali è preziosa quella del nobile Alessandro Melzi. Sarebbe fatica buttata via il tentare la descrizione dei costumi per l'Amor disegnati dall'Edel che sono circa 300. I più belli e più originali sono riprodotti in questo numero dai figurini disegnati da lui. Oltre i costumi delle prime parti, quelli delle seconde ballerine e delle masse sono *dumitri*



Alfredo Edel.



Giovanni Valsegiani.

attorcate, tutti tagliati e cuciti nella sartoria teatrale della ditta successori B. Vicinelli, rappresentata in Milano da Giovanni Valsegna figlio di primo letto della vedova Vicinelli. Questa de' Vicinelli è una dinastia di sarti teatrali, stabilita da più di vent'anni a Firenze e a Torino e stata preclusa dai fratelli Corti e dai Manzotti per la fornitura del vestiario dell'Amor.

Bisogna anche dirvi, di passaggio, che le calzature necessarie a tanta gente empivano pochi giorni sono quattro stanze dove le comparse andavano a provare un paio dopo l'altro, come le sorelle della Cenereolina. Le ha provvedute la ditta Rosa Maweroff e figlia.

Fornitore degli attrezzi è il Rancati. Nel gergo del palcoscenico la parola attrezzi comprende una quantità di cose varie e diverse; le armi dei soldati di Barbarossa, il carro di Cesare e i vasselli dei collegati a Pontida; i sassi che le ballerine battono l'uno contro l'altro, accompagnando le cadenze del ballabile nel IV quadro; i letti tridolanti e le palestre dell'orgia imperiale; insomma tutto ciò che completa un costume e l'arredo di una scena. E per avere un'idea della grandiosità dell'allestimento scenico dell'Amor, della somma che deve essere costata, basterà dire che, fra grossi e piccini, il Rancati ha provveduto per questo ballo più di 8000 diversi oggetti.

LE ULTIME PROVE.



Arrivato ad ottenere l'esattezza e l'insieme in tutti i ballabili, a tener ferme le bambine al loro posto fin quando devono starci, ed a cacciare in testa alle comparse la memoria dei pochi movimenti che devono fare, il povero coreografo non ha ancora ottenuto nulla; quando le scene sono dipinte, pronti i macchinisti, quasi tutti i costumi, provate le scarpe, rovesciata sul palcoscenico una valanga d'attrezzi, e fatte in complesso decente e più prove, allora comincia appunto per lui la grossa fatica e la vera disperazione.

Bisogna unire e collegare i quadri con gli accessori; bisogna che i fondali spariscano a tempo, le comparse siano pronte al momento di comparire, e la variata moltitudine degli attrezzi si trovi sotto mano di chi deve adoperarli. Sul palcoscenico della Scala non v'è mai stata tanta febbre, tanta agitazione, come per le prime prove d'insieme dell'Amor: l'eccezione nervosa aveva assalito tutti, dal primo all'ultimo della gerarchia. Era proibito come le pistole corte di penetrare fra le quinte dove bruciava e faceva brasio una popolazione di 600 e tante persone.

Alle nove e mezzo andiamo a metterci a sedere in platea. De' camerini e de' cameroni sono sbucate fuori le ballerine, i tramaginati e le comparse che devono profittare dell'occasione per provare i costumi e vedere quanti minuti occorrono — proprio il ristretto — per ogni travestimento. Le ballerine — mi pare d'averlo già detto — hanno a loro disposizione un camerino per ogni sei od otto. La quaranta corifee sono distribuite in due camerini, vicini a quelli delle ballerine, sia in alto. I camerini de' tramaginati e delle comparse sono sotto il palco: tre servono ai tramaginati; negli altri sono ammassate le comparse. In uno solo, della superficie di 20 metri quadrati, ho visto 63 legionari romani che s'infilavano la corazzina, lasciando in terra al loro posto il costume da miserabile italiano della seconda metà del secolo XIX.



Fra le quinte tutti cercano qualche cosa, tutta s'accommodano meglio addosso il costume o l'acconciatura. Si trovano degli orsi che si mettono a posto la testa o se la levano per respirare, e degli scimmietti che stanziano di darsi una grattatina nella maniera più scimmiesca possibile.

I professori d'orchestra sono già al loro posto ed il maestro Venanzio, che ha invitati a star pronti il Manzotti ha mandato loro un'ambasciata cortese pregandoli di non perdere la pazienza se bisognerà più d'una volta tornare da capo. Il Marengo va e viene dalla platea al palcoscenico e viceversa come se avesse addosso l'argento vivo.

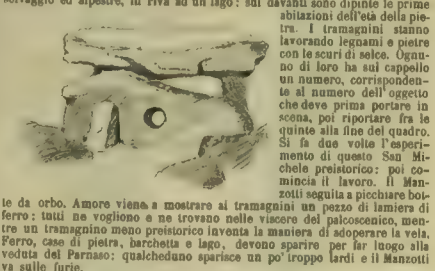
Il sipario è già alzato e la bocca d'opera chiusa da uno scenario dipinto in alto a nuvoloni, in basso a fiammelle di lava e scorie infocate. I generatori del vapore fanno il loro dovere buttando in alto de' getti di fumo grigio. L'orchestra suona il preludio ed un canto grave e solenne esce di sotto il palcoscenico, dove il Marengo ha dovuto rincuorare i costumi che nessuno voleva fra i piedi.

Il Manzotti ha ripreso per istinto di consuetudine il tum tum del suo randello sul tavolato, ma scenna appena il movimento senza fare il rumore.

Spariscono le ombre e il fumo del caos e scattano su dal tavolato ceppugli di fiori vicini alla ribalta e più indietro arbusti ed alberi alti. Siamo in una specie di paradiso terrestre. Sbucano fuori scimmietti ed altri animali e fanno un primo ballabile accompagnato da un movimento scherzoso. Va bene, ma il Manzotti lo fa ripetere. Dopo il 16, mentre gli orsi e le scimmie corrono a levarsi la pelle, traversano il palcoscenico in mezzo alle piante, puntuali come un cronometro, giraffe, elefanti, zebre ed altri quadrupedi. Proibita la vivisezione, mediante la quale si commetterebbero due omicidi per ogni quadrupede. Fra l'altro stireciano i coccodrilli. Scompare anche la bestia. Adorno esce fuori dalla quinta di sinistra, Eva da quella di destra, vestiti come dopo il peccato. Amore li fa incontrare, li avvicina, ed il primo bacio è scambiato. Alberi e ceppugli sprofondano e scappano fra le quinte e cambia la scena, o per meglio dire la scena sale fino al soffitto, lasciando scoperto il palcoscenico fino all'estrema parete. Laggiù in fondo s'apre una gran bocca, nera come quella di un forno spento, dentro la quale formicolano esseri umani. Davanti a quella bocca scende, fino a metà del palco, la piattaforma a scarpia.

L'orchestra ricomincia ed alle prime battute si precipitano giù dalla bocca quattro o cinque lambine... Hanno anticipato di una battuta; il Manzotti le richiama a dovere e questa volta non si contenta più di far finta, ma dà davvero il randello sul tavolato. Tum... tum... tum... la seconda volta partono a tempo ed il torrente dell'umanità si precipita verso la ribalta picchiando le selci...

Siamo al quinto quadro — il primo lavoro dell'uomo — che ha bisogno di una lunga preparazione. La scena bellissima rappresenta un deserto selvaggio ed alpestre, in riva ad un lago: sul davanti sono dipinte le prime abitazioni dell'età della pietra. I tramaginati stanno lavorando legami e pietre con le scuri di selce. Oggetti di loro ha sul capello un numero, corrispondente al numero dell'oggetto che deve prima portare in scena, poi riportare fra le quinte alla fine del quadro.



Si fa due volte l'esperimento di questo San Michele preistorico: poi cominciano i lavori. Il Manzotti seguita a picchiare bottate da orbo. Amore viene a mostrare ai tramaginati un pezzo di lamiera di ferro: tutti ne vogliono e ne trovano nelle viscere del palcoscenico, mentre un tramaginato meno preistorico inventa la maniera di adoperare la vela. Ferro, case di pietra, barbeche e lago, devono sparire per far luogo alla veduta del Parnaso: qualcheduno sparisce un po' troppo tardi e il Manzotti va sulle furie.

Il monte sacro sul quale albergano Apollo e le muse s'alza in fondo e procura allo Zuccarelli nuove congratulazioni dai pochi astanti. Ha dipinto un paesaggio veramente rispondente all'idea che ci si fa dell'ambiente greco mitologico dopo aver letto i poeti. L'illusione sarebbe anche più completa se non si vedessero passare e ripassare alle falde dei monti, nella valle bagnata dal Pilsa e davanti al tempio dell'oracolo della Pizia, il Corti, l'Edel ed il Capraro.

Si succedono i ballabili della poesia, della scultura, e della pittura. Il Coppi è affascinato nel far prendere pose statuarie classiche alle corifee, probabilmente partigiane del naturalismo...

La scena cambia un'altra volta e si vede in fondo, sopra una immensa scalinata, il Pantheon delle arti greche: e questo secondo gran quadro — il primo a quello del torrente dell'umanità — fa scappare di bocca dei lungi occhi ammirativi.

Le nuvole nascondono di nuovo il palcoscenico e in mezzo alle nuvole si dovrebbe vedere la veduta di Roma. Non si vede perché i riflettori non operano come dovrebbero nel distribuire la luce. Dietro alle nuvole si scorge invece un vagolare di ombre, un muoversi di mani che paiono già l'esperimento di illuminazione ad un'altra sera e di dietro le nuvole esce fuori la signora Bella, con la daga arrugginita in mano, e bella una specie di passo intitolato *l'amazzone romana*. Intanto dietro continua il tumulto. Sono i cinesi romani che aspettano Cesare di ritorno dalle Gallie e si mettono a posto per vedere la schiatta. S'ode la voce di Manzotti che prende inflessioni ora minacciose ora supplichevoli.

Dopo un bel pezzo le nuvole si disegnano ed appare il Foro in tutta la sua maestà, con un arco di trionfo grande quanto quello di Tito. Il Foro è pieno di gente, d'una vera moltitudine di centinaia di persone. Il momento nel quale Antonio — Coppi — saluta il popolo alzando la mano e ne riceve il saluto, è veramente grandioso: neppure i signori della commissione, che da mezzo secolo veggono balloni, non hanno mai veduto nulla di simile.

Arriva Calpurnia, fuggita via ora dalla platea: le otto allieve della prima quadriglia ballano il loro passo: poi c'è il passo a due, durante il quale il Foro si spopola. I cinesi vanno a cambiarsi in legionari: ma appena qual-





VERE dell'ARTI BELLE - Ballerina G. Vali



GERE d'AMOR-ARTE - Ballerina G. Ullima



PRINI POPOLI - Tramezzini G. Vali



PRINI POPOLI - Ballerina G. Vali



GERE d'AMOR-SCIENZE - Ballerina G. Ullima



PRINI POPOLI - Ballerina G. Vali



GERE d'AMOR-POESIA - Ballerina G. Ullima



SCALARE d'ERITTO - Ballerina G. Ullima



CAPITALE d'AMORE - Coraggio G. Ullima



MINIETTI d'AMOR - Ballerina G. Ullima - Ullima G. Ullima



SHERROTESSE - Ballerina G. Ullima



GALLA-MORE - Coraggio G. Ullima



CONDANNATI delle ALPI - Ballerina QUADRO II



PRISONIERI AGRICOLTI



SEMPRE - Ballerina II



MILITARI - Ballerina II



BAGGIOLI - Ballerina II



BAGGIANTI di PARTI - Ballerina II



MILITARI BAGGIANTI - Ballerina II



VIGILANTI PERICOLANTI - Ballerina II



PRISONIERI - Ballerina II



MILITARI - Ballerina II



PRISONIERI EDOARDI - Ballerina II



PRISONIERI - Ballerina II

COSTUMI DELLE PARTI SECONDARIE (dal figurini di A. Edel).



del teatro: perfino i cocchieri dell'Anonima, che aspettano con le carrozze nel cortile verso via de' Filodrammatici, hanno lasciato a mezzo la loro partita a briscola per correre a vedere la causa di tanto frastuono.



Ci vogliono dieci buoni minuti per ristabilire la calma, ma, un po' colle buone, un po' con le cattive, la moltitudine romana ripiglia il suo posto. **Esce.** Incomincia la sfilata. La larghezza del palcoscenico è divisa in tre parti, in tre larghe strade, o per meglio dire una piazza e due larghe strade che la fiancheggiavano. Al suono delle tubi escono fuori di fondo prima i lottatori che, passati dalla strada a sinistra e di sotto l'arco, si fermano nella piazza di mezzo a lottare. Dopo i lottatori vengono i gladiatori e anche loro si fermano per i loro duelli. Intanto sfilano per le due strade laterali e davanti la ribalta una continua processione di legionari, di vessilliferi, di centurioni a cavallo, di sacerdoti, di sacerdoti. Passa il bove destinato al sacrificio, quello vero, di carne, la *testudo* molto negletta, e che si fa tirare maldegnamente da un contadino di Prato Contenaro e di Laccarella, vestito di fustagno sbiadito e con i zoccoli ai piedi; il quale in mezzo a quella confusione di gente serba la calma filosofica del contadino nato e cresciuto vicino ad una grande città, che si crede obbligato a non meravigliarsi di nulla. Passano le prigioniere egiziane, bellissime nel loro costume rosso nero o oro, tutto completo. Alle prigioniere normanne, vestite di verde e nero, manca invece l'acconciatura del capo. Prigioniere e sacerdoti escono ballando nel mezzo intorno ai lottatori ed ai gladiatori formati dei gruppi, ed intorno a loro continua sempre la sfilata degli uomini e dei cavalli.

Saranno tre o quattrocento persone che fanno la figura di mille e più grazie al sistema che usava Carlo Ludovico duca di Luca quando faceva vedere il suo esercito a qualche principe straniero andato a fargli visita nei suoi Stati.

La sfilata è più difficile di quanto si può credere a prima vista perché interrotta di quando in quando da tempi d'aspetto — che permettono di vedere il ballabile — corrispondenti a un dato numero di battute di musica. È necessario che i capi squadra arrivati in tempo in quel dato punto si fermano,entino le battute, e ripartano in tempo, col piede sinistro, insieme ai loro seguaci. Da gente raccolta in mezzo alla strada non si può pretendere di più e, per dirlo qui fra noi, in un orecchio, se i rappresentanti della nazione, condotti dai loro capi gruppo, dovessero fare altrettanto non sarebbe possibile farli marciare tanto d'accordo. Invece le comparse, tutte comprese della loro responsabilità stanno attente a non sbagliare e non sbagliano. La varietà comica dei loro tipi sfilati davanti ai pochi spettatori come una serie di schizzi di Gaverni o di Teja dipinti sopra i vetri d'una lanterna magica. Gli otto sacerdoti che procedono solennemente, con tanto di barba, sono stati scelti fra gli uomini di alta statura e hanno tutta l'aspetto di pacifici zappatori della fu guardia nazionale. Uno di loro fa tutto il possibile per andare di passo e non ci riesce.

La sfilata dei legionari è accompagnata da una bellissima marcia, piena d'effetto, con tre riprese di trombe in tuoni diversi, che le bande militari

ciano indossano il costume. Pare che la maggiore difficoltà del travestimento consista nel calzare le *caligae*, e per superarla devono ricorrere all'opera sapiente delle sarte.

I pochi spettatori sono impensiti, e l'orchestra sta per incominciare quando in fondo al teatro risuona poderoso il barrito dell'elefante, e per il Foro già quasi vuoto cominciano a girare le comparse.

Che cosa è accaduto? Il giovinotto pachidermico sentendosi per la prima volta un palanchino sulla schiena ed una fascia sotto la pancia, ha commesso un tentativo di ribellione sollevando in alto la proboscide minacciosa e sbarazzandosi dal peso inaspettato. Il ragazzo che gli erano più vicine sono scappate urlando, e nello scappare hanno battuto in terra un *tubico* che è caduto sulla tuba e l'ha rotta. Lo spavento, raddoppiato da quella innocente rottura, si è propagato in un attimo fino ai più riposti cantucci

si affretteranno a studiare per suonarli insieme ai trombettieri dei reggimenti. È strumentata benissimo, con difficoltà risolte con molto talento; marziale, rumorosa, ma che non squarcia le orecchie.

I cavalli dell'Anonima, avvezzi a qualunque emozione ma non a quella della ribalta, vedendosi de' lumi vicino ai piedi, parentano, rizzano gli orecchi, e si fanno tirare per il morso dai palafrenieri. Ma si abituano anche loro, come si abituerà l'elefante che per stasera è stato lasciato nella sua stanza a meditare sulle tirate d'orecchi ricevute in piena della sua caparbia.

Finalmente esce fuori il carro di Cesare tirato da tre cavalli bianchi e gira sotto la parete estrema, passa sotto l'arco trionfale, volta ad angolo retto davanti alla ribalta, rigira a destra due volte e va a piantarsi in mezzo del palco. Il carro non è ancora addobbato, ad eccezione della sella del trionfatore, sulla quale s'innalzano due vittorie alate. I re barbari legati al carro, sono seduti sopra nude panchette di legno e tanto essi quanto l'augusto non hanno ancora gli abiti regali. Manca l'effetto ottico de' particolari, ma quello dell'insieme è veramente grandioso, straordinario.

La storia della proclamazione di questo Cesare dell'Amor merita di essere raccontata, e non ha alcun riscontro nella storia di tutti i Cesari da Augusto ad Augustolo.

Il Manzotti, che ha studiato nei busti e nelle medaglie il tipo di Cesare, e non era riuscito a trovarne uno che gli andasse veramente a genio, s'era rassegnato ad avere un Cesare approssimativo. Ma un bel giorno, uscito dalla Scala dopo una prova, gli capita davanti un vecchietto, muno e ballerino di terza o quarta classe, ora ritirato dalle scene, ed ai Manzotti pare di vederli nella fisionomia i lineamenti del vincitore delle Gallie. Mette una mano sulla spalla al pover'uomo, trascelto di vedersi trattato tanto familiarmente dal gran coreografo, e gli dice:

— Tu sarai Cesare!

Poi il Manzotti corre subito dall'impressario Corti e lo prega di scritturarli quel muno. Il Corti domanda se, per sedere in cima ad un carro, non basterebbe un altro qualunque dei mimi già scritturati. Il Manzotti insiste e va via con la scrittura firmata dal Corti che, il giorno dopo, si meraviglia di vedere in quel vecchietto asciutto il Cesare destinato al trionfo. Il Manzotti insegna l'atteggiamento scultorio a quel povero diavolo condannato a rimanere lassù impalato fino al calar del sipario: va da sé ad ordinarli una parrucca romana antica, e rammenta al Veneziani che Cesare essendo calvo aveva ottenuto dal Senato di poter portare sempre in capo la corona d'alloro invece della papalina.

L'orchestra suona le ultime note e il sipario cala lentamente su quella folla variegata che il Manzotti, il Corti, il Pogni, tutti quanti insieme, spingono indietro.

Quando si rialza, Cesare ed il suo carro sono spariti. Il Foro e la folla ci sono ancora, ed il maestro Marcano fa seguire ai signori professori di orchestra che possono andare a casa. Mezzanotte è suonata già da tre quarti d'ora.

Tutto questo avviene per varie sere di seguito, ora per la prima, ora per la seconda parte, poi per tutto il ballo dal principio alla fine. Ed ogni sera tutto va avanti più speditamente, più a tempo. Compariscono nuovi costumi e ne spariscono alcuni già provati, e l'Anonima e il Manzotti hanno consigliato qualche modificazione. Si vengono al loro posto gli scenari che mancavano; i vessilliferi romani portano le vere insegne del manipolo, della centuria e della legione, invece di bastoni qualunque. Finalmente vengono in scena vestite anche le prime parti: tutte le gazzoni sono scomparse; il meccanismo va come un olio; tutti hanno imparato quale è il loro posto; l'elefante si lascia mettere il palanchino sulla schiena senza barrire; i cavalli del carro di Cesare volano senza arruolare né le quinte né le ballerine; la fisionomia del Manzotti si allarga e lascia intravedere l'innazione di un sorriso di compiacenza; il Corti sorride addirittura. Siamo alla vigilia del gran giorno: domani sera

LA PRIMA RAPPRESENTAZIONE.

Ecco!... una volta i giornali davano facilmente ad intendere al pubblico d'essere stati presenti ad un fatto avvenute dieci minuti prima della loro pubblicazione, e magari non ancora avvenute. E i buoni lettori di provincia, anche adesso, trovano alle due, in un giornale stampato la mattina alle 9, qualche notizia di un fatto che deve accadere alle 3, e si compiaciono dello zelo col quale li serve il giornale cui sono abbonati.

L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA di questi miracoli non ne fa. I suoi lettori sanno benissimo che per la tiratura di trentamila esemplari di un numero come questo occorre del tempo, e vedendolo stampare sul tavolino capiscono che non possono aver posto la penna e la matita ieri sera.

Sicché l'initolazione di questo capitolo è stata messa qui per memoria — come si mette il titolo di alcuni capitoli nel bilancio dello Stato — ma della prima rappresentazione non possiamo dir nulla più di quanto si può saperne quarantotto ore prima.

Che il pubblico faccia al poema coreografico del Manzotti un'accoglienza corrispondente alla grandiosità del lavoro, non è neppure discutibile, io credo. Amor è una vera e propria creazione artistica, sia nel concetto come nella estrinsecazione di esso, e non somiglia in molte cose a nessuno de' balli passati e presenti. De' balli avvenire non è facile prevedere che cosa saranno: ma probabilmente non si potrà tanto presto, e forse mai andar più in là, fin quando i palcoscenici non saranno grandi come piazza

Castello, ed i coreografi non avranno a loro disposizione la popolazione di una città o per lo meno quella di un grosso borgo, convenientemente esercitata alle pirolette e ai pas de bourrés.

Il Manzotti è stato coadiuvato da un impresario che non lesina nello spendere, da uno scenografo di talento, da un disegnatore di costumi conoscenza e dotato instintivamente del gusto dell'eleganza, e finalmente da un maestro di musica che, nel suo genere, si può dire senza rivali.

Contro al Manzotti ed ai suoi cooperatori sta — perchè non si dovrebbe dirlo? — la grande prevenzione del pubblico, aumentata in ragione diretta del luogo attendere. Da chi ha immaginato e composto l'Edizione si aspetta già molto le indiscrezioni de' giornali, le chiacchiere del pubblico, le esagerazioni di chi le abba marciare, per parere bene informato, hanno fatto forse dimenticare a molti che, in fin de' conti, un ballo non può essere nulla più d'un ballo, sia per grandioso, sorprendente, meraviglioso.

Tale prevenzione potrà forse nuocere alla prima rappresentazione, dopo la quale non sarebbe giusto il giudicare inappellabilmente né l'opera del coreografo, né quella del maestro di musica, tenendo conto delle esitazioni e delle confusioni che, superate alla prova generale, riappariranno forse in parte davanti ad una platea affollata come da un pezzo non si è veduta l'eguale.

Perchè di questo si può essere veramente sicuri: la vastissima sala della Scala non basterà a contenere quanti sono ansiosi di vedere il nuovo ballo e sono disposti a pagare qualunque somma il piacere di assistere alla prima rappresentazione.

I posti pagati 60 lire al botteghino dell'impresa sono quotati in piazza 140 e 160 lire: i palchi di quarta fila costano dalle 350 alle 500 lire.

Conosco un fortunato mortale, che avendo comprato un palco di quarta fila per tutta la stagione, ha ripreso la metà del quadrante sposi rivendendolo per la prima dell'Amor. Ed il signor Abramo Via Sforzi ha trovato il modo di regalare sei o settecento lire al Patronato per gli infortuni sul lavoro vendendo a beneficio di quella utilissima istituzione il suo palco di prima fila. Se quei tre o quattro parrucconi, che tengono chiuso tutto l'anno il loro palco alla Scala, avessero pensato a fare altrettanto, i poveri avrebbero benedetto il loro nome e quello del Manzotti.

Insomma la prima rappresentazione dell'Amor sarà un'avvenimento non soltanto per Milano teatrale, ma per tutta Milano: per quella che gode come per quella che lavora, giacchè sono molte e molte le migliaia di lire pagate e guadagnate per altissimo questo spettacolo.

Intorno al teatro si vedrà la folla che vi abbiamo veduta in occasione della prima rappresentazione dell'Aida, della prima de' *Litani*, delle rappresentazioni nelle quali prese parte la signora Adelina Patti; la folla contenta di vedere chi può andare a vedere lo spettacolo; la folla che il nostro Quaranta ha studiato dal vero più d'una volta per coglierne la fisiologia e riprodurla nel disegno pubblicato come complemento indispensabile di questo numero dedicato all'Amor.

V'è chi non si rassegna a vedere concessa tanta importanza alla prima rappresentazione d'un ballo.

Secondo me il mondo bisogna prenderlo come è fatto e non come dovrebbe esser fatto. Ho trovato un filosofo brontolone e mi ha domandato che cosa si farà quando, se Dio vuole, si vincerà una battaglia, se si fa tanto chissà per un bel ballo.

Se venisse quel giorno si troverà chi sarà capace di celebrare la vittoria delle armi italiane. Per ora noi di contentiamoci, senza retorica, di consacrare all'arte italiana, non indegna di tale omaggi, quaranta pagine di disegni e di prosa.

Ed io m'auguro, o benigno lettore, che questa prosa ti sia stata leggera.

Ugo Pesci.



A questo numero è aggiunta una cromolitografia a otto colori rappresentante i Costumi delle 18 prime parti.

PILLOLE DI CATRAMINA

ECCELLENTE RIMEDIO CONTRO LE

TOSSI

anche le più ostinate.

BRONCHITI

acute, lente o croniche.

CATARRO

di ogni classe e forza.

POLMONITI

TISI

in ogni stadio.

TOSSI

convulsive e ferine.

Estratto dal N. 3 della Gazzetta degli Ospedali. — Milano, 10 Gennaio 1886.

* (Il più importante giornale di medicina d'Italia, e uno fra i primi del mondo.)

“... La Catramina in dose di 2 a 10 centigrammi ogni due ore in un veicolo siroppo, o meglio sotto forma pillolare con massa gommosa, diede splendidissimi risultati in tutte le malattie di petto, nei catarrhi, nelle bronchiti acute e croniche, nell'asma, nelle tubercolosi incipienti e perfino in casi di constatata cavernosità polmonare. — Le Pillole di Catramina curano perfettamente e alleviano prontamente la LARINGITE ACUTA, CRUP, PARALISIA VOCALE; BRONCHITE SEMPLICE, ACUTA, LENTA, CAPILLARE E CRONICA; TISI ACUTA, TISI GALOPFANTE; ASMA; CATARRO ACUTO E CRONICO; PNEUMONIA, PLEURITE, CONGESTIONE POLMONARE; TISI TUBERCOLOSA, POLMONITE CASEOSA; TOSSI CONVULSIVE E FERINE, ecc.”

Le pillole di catramina hanno il massimo vantaggio di essere solubilissime e perciò facilmente assimilabili, e di non essere di nessun peso anche agli stomaci più deboli, non impedendo menomamente la regolare digestione. Esse sono infinitamente più attive del catrame naturale e suoi semplici preparati, come acque, siroppi, olii e pastiglie di catrame. Hanno poi la particolarità di poter essere usate come le pastiglie, sciogliendosi perfettamente in bocca senza lasciare un cattivo sapore.

Guardarsi dalle dannose imitazioni.

Esigete la marca di fabbrica e la firma della ditta concessionaria.

La ditta A. BERTELLI & C., farmacisti, con magazzino in Via Monforte, N. 6, MILANO, ha la esclusiva concessione di questo importante preparato, e fornisce agli Ospedali (per il servizio interno esclusivo) le Pillole di catramina sciolte al prezzo di L. 5 e l'ottogramma (una cura, in media, costa all'Ospedale circa Centesimi 12 al giorno). Al pubblico una grossa scatola di Pillole di catramina (sufficienti per molti recenti) L. 2,50, più 50 centesimi se per posta; 4 scatole (bastanti anche per malattie gravi) L. 9,50 franchi in tutto il regno e all'estero. — Deposito nelle principali farmacie del regno, con magazzino di specialità medicinali.

In Milano, da A. Manzoni & C., Carlo Erba, Farmacia di Brera, Borsa, Cardone, Variachi, Bruschetti, Fiorentini, Malfidassi, Valcamonica e Introzzi, Migliavacca, ecc. — Roma e Napoli: A. Manzoni & C. — Torino: Torta, Tarico, Frato, Giordano. — Genova: Bruzza e O. P. Rossi. — Venezia: G. Bötner. — Firenze: O. Astruc, — Messina: S. Bombara. — Catania: V. Guglielmi. — Palermo: Fratelli Petralia. — Verona: G. Panini. — Brescia: Girardi, Grassi, Mazzoleni. — Livorno: Yacchia. — Pisa: Bossini. — Porto Maurizio: Massabò. — Alessandria: Molinari. — Cuneo: Forneri. — Novara: Bellotti. — Bergamo: Terni. — Cremona: Moncassoli. — Mantova: Rapuzzi. — Pavia: Bertolini. — Modena: Brighenti. — Parma: Artusi. — Piacenza: Melloni. — Bologna: E. Zari. — Vicenza: Della Vecchia. — Treviso: Millioni. — Sondrio: Bruni. — Como: Accetti. — Savona: Ramorino. — Isera: Pasquini. — Vercelli: Opetti, Gaudenzi. — Tortona: Rivera. — Lodi: Boschetti, Camozzi. — Casale Monferrato: Cavalli. — Codogno: Gel. — Udine: Bosero e Sandri. — Domodossola: Samonini. — Ferrara: Navarro, ecc.”

* Chi per particolare convenienza desiderasse i farmaci sotto stesso sconto accordato dalla ditta A. BERTELLI & C.



A. Bertelli & C.

F.lli TREVES

MILANO
VIA PALERMO, N. 2
e Galleria Vittorio Emanuele, N. 51.

ANNO XXII
1886.

Questa settimana esce la prima parte del

L'Annuario Scientifico ed Industriale ANNO XXII
1886.

Fondato da E. TREVES, F. CRISPIGNI, L. TRIVELLINI. — Quest'Annuario rende ogni anno conto delle novità scientifiche, specialmente d'Italia. — Tutte le materie sono affidate ad altrettanti scrittori speciali scelti fra i più distinti professori delle università italiane, e precisamente: per l'Astronomia, G. Celoria; Meteorologia e Fisica del Globo, F. Denza; Fisica, R. Ferrini; Chimica, L. Gabba; Storia Naturale, C. Anfosso; Agraria, Arcenzi Masino; Medicina e Chirurgia, dottor Provano e dottor Turatti; Meccanica, G. Sacchetti; Ingegneria e Lavori Pubblici, G. Arpesani; Industrie ed Applicazioni scientifiche, A. Uaghi; Geografia e Viaggi, A. Brunialti; Arte Militare, A. Clavari; Esposizioni, Congressi, Concordi, Neurologia. — Essendo l'ANNUARIO SCIENTIFICO riuscito quest'anno più voluminoso per l'importanza delle materie, ne mandiamo fuori la prima parte; in seconda uscita fra un paio di settimane. L'opera però è indivisibile; e chi acquista il primo volume deve acquistare il secondo. Il prezzo complessivo è di Lire 7.50.

MARGHERITA
Settimanale di gran lusso, di mode e letteratura.

Anno VIII, 1865-66. — Prezzo d'abbonamento: Anno L. 24. — Semestre, L. 12. — Trimestre L. 7 (Per gli Stati europei dell'Unione Postale, L. 52 l'anno). Per corrispondere al desiderio di molte signore, mettiamo pure a disposizione del pubblico un'edizione economica della **MARGHERITA** (colonna senza figurino e annodi colorati) al prezzo di L. 12 l'anno (Per l'Estero Francese L. 20). — In premio agli associati annui dell'edizione di lusso si dà una splendida olografia rappresentante CHI MI AMA MI SERVA, dal quadro del simpatico pittore napoletano VINCENZO CARPENA, alta un metro e larga 50 centimetri. Per l'affrancazione del premio, mandare centesimi 80. (Per l'Estero Francese, Lire 1.50). In premio agli associati annui dell'edizione economica si dà UNA BELLA OLOGRAFIA, nel presente L'QUESTA NEI GIORNI DI GRASSO, quadro del rinomato artista RAFFAELLO ANGERA, alta 40 centimetri e larga 38. — In premio una seconda olografia: QUESTA NEI GIORNI DI MAGRO, della stessa dimensioe e delle stesse autori, aggiunge Lire 2.50. — Per l'affrancazione mandare Centesimi 50 (Estero Francese, Lire 1).

L'Eleganza
FAVOLOSO BICOLORE PER SOLTANTO LIRE 3 L'ANNO (Per l'Unione Postale, Franchi 9). — Esce ogni quindici giorni in otto pag. di gran formato con circa 100 magnifici incisioni. — Dell'Eleganza si fa pure un'edizione speciale con uno splendido figurino colorato, L. 12. — PREMIO: Elegante Almanacco di gabinetto in cromolitografia, formato grande nel 1886.

Mancava finora all'Italia una storia sua, dettata con metodo critico e con spirito liberale, in cui sia fatto convenientemente tesoro del creduto patrimonio delle fonti storiche e dei risultati positivi della critica. Speriamo di riempire questa lacuna con la **STORIA D'ITALIA** che abbiamo intrapresa e che ha una forma popolare, senza che il valore scientifico ne risenta menomato. Il nome di chi la scrive è noto per una serie di pubblicazioni, che hanno reso chiaro il suo nome anche fuori d'Italia. Il professor Bertolini è uno degli storici più insigni del nostro paese. Il primo volume, che ora premiato al termine, contiene il sistema delle illustrazioni, che abbiamo affidate al pittore Lodovico Pogliaghi, il quale, conoscendo giovanissimo, occupa un posto eminente fra i pittori italiani. Tutti i disegni in grande formato che illustrano l'opera, sono lavoro originale del Pogliaghi.

ESCE A DISPENSA DI 16 PAGINE IN GRANDE RICAMMENTE ILLUSTRATE
Centesimi 50 la dispensa. — Ne sono uscite 61.

Ogni serie di 160 pagine, LIRE CINQUE.
PREZZO DEL VOLUME DI OLTRE 1000 PAGINE: Lire 30 (Estero, Fr. 35).

DIRIGERE COMMISSIONI E VAGLIA AI FRATELLI TREVES, EDITORI, IN MILANO, VIA PALERMO, N. 2.

L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA

Anno XIII — 1886

E il solo grande giornale illustrato d'Italia, con disegni originali d'artisti italiani

ESCE OGNI DOMENICA IN MILANO
IN VENTI PAGINE DEL FORMATO GRANDE IN-4

Nove pagine sono dedicate alle incisioni eseguite dai primi artisti d'Italia, che riprodurranno gli avvenimenti del giorno, le feste, le corse, i ritratti d'umiliati celebri, i quadri e le statue che si sono segnalate nelle Esposizioni, vedute di paesi, monumenti, insomma tutti i soggetti che attraggono l'attenzione del pubblico. — Le altre undici pagine comprendono: Settimana politica, di E. Treves, conversazioni letterarie, di Irenaeo Stecchetti e di Ernesto Masi, gli Ecosfera della Settimana di Ciccio e tela, Rivista archeologica, di L. Chiriaci, Rivista storica di B. Bonfanti, Rivista geografica di A. Brunialti, Rivista musicale di Ippolito Vallardi, Corriere di Parigi di D. A. Parodi, Corriere di Londra di Piovasselli, Novelle ed articoli di De Amicis, G. Verga, Enrico Castelnuovo, A. Cacciatore, Corrado, D. Champoll, Tullio Massarini, A. G. Barilli, Raffaello Barbi, A. G. Marzocchi, G. Eubank, S. Carveris, M. Lazzari, Matilde Serra, Ugo Pesi, Giovanni Ricci, Giuseppe Negro, ecc.

L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA ha corrispondenti in tutte le città d'Italia ed all'estero. I 62 fascicoli stampati in carta di lusso formano in fine d'anno due magnifici volumi di oltre mille pagine illustrate da oltre 600 incisioni; ogni volume ha la coperta, il frontispizio e l'indice, e forma il più ricco degli Album e delle Strenni.

PER L'ITALIA: Anno, L. 25. — Semestre, L. 13. — Trimestre, L. 7.

PER GLI STATI RUSSICI DELL'UNIONE POSTALE, FRANCHI 33 L'ANNO.

PREMIO
Chi manda L. 25. 50 per l'anno 1886 dell'Illustrazione Italiana, avrà in dono: NATALE e CAPO D'ANNO, splendida pubblicazione illustrata. (Il 50 centesimi sono aggiunti per le spese d'affrancazione.)

Eurico Stanley, il principe dei viaggiatori africani viventi, l'autore di *Atterrover il Continente Nero* e del *Cono Inconferito Livingston*, ha pubblicato una terza opera destinata a mettere il pubblico a conoscenza delle sue fatiche di scrittore. Come Giulio marchese di Cambray, egli fa la storia e la scrive. In questo nuovo libro egli narra stendamente l'impresa che ha compiuta in 5 anni di quell'immensa regione africana, che ora è nota come il Congo, e che ha detto il *Zaire*, sarà in tutti i tempi un fatto storico. Il Congo, che è un paese di grande importanza, è stato ordinato. L'opera ci narra come vennero in aiuto le numerose stazioni dell'istituto per 5000 chilometri lungo le rive del Congo (Zaire del Portoghesi), come furono scoperti nuovi laghi e fiumi, contrade fertili, immensa foresta, popoli che si contano a milioni, impetuosi di scendere i loro poderosi cascatelli europei. Fatti straordinari... E narrati straordinariamente bene. Il libro è illustrato a meraviglia. (St. James Gazette.)

L'edizione italiana con a fascicoli, illustrata da oltre 100 incisioni, due grandissime carte ed altre minori, perfettamente come l'originale inglese.

Il fascicolo — UNA LIRA — il fascicolo.
ASSOCIAZIONE ALL'OPERA COMPLETA: Lire Trenta (Estero, Fr. 40).

LA MODA
Anno IX, 1866. — Prezzo d'abbonamento: Anno, L. 12. — Semestre, L. 6. — Trimestre, L. 3.

Per l'Unione Postale, Fr. 15 l'anno. Questo giornale è diventato ormai il consigliere preferito della signora, perché unisce alla novità l'eleganza ed il buon gusto, dà esatte notizie sulle mode più recenti, sui lavori più in voga e in tutto ciò che può interessare i circoli femminili. — Esce una volta al mese, ed è composto di sedici pagine di testo a due colonne, ricche d'incisioni di mode, figurini colorati e di numerosi accessori. A ciascuna numero va aggiunto un supplemento letterario di 16 pagine nel formato della MODA, illustrato da splendide incisioni fatte dai migliori artisti.

IN PREMIO agli associati annui: Una bella olografia rappresentante LA QUESTA NEI GIORNI DI GRASSO, del rinomato artista RAFFAELLO ANGERA, alta Cent. 40, larga Cent. 36. Chi manda una seconda olografia: QUESTA NEI GIORNI DI MAGRO, della stessa dimensioe e delle stesse autori, che può far risentire alla prima, dovrà aggiungere Lire 5.50. — Per l'affrancazione mandare Centesimi 50 centesimi. (Per l'Estero, Franchi 1).

Lavori femminili
GIORNALE DELLE DONNE.
Esce una volta al mese in un elegante fascicolo di 8 pagine di testo, ricco d'incisioni di lavori d'ogni specie con numerosi angeli; fra gli altri una gran tavola di "ricami colorati", tavola di ricami in nero, modelli di oggetti di biancheria. — Prezzo d'abbonamento: Per l'Italia, LIRE CINQUE (Per l'Unione Postale, Fr. 6). — PREMIO: Elegante Almanacco di gabinetto in cromolitografia nel 1886, formato grande.

STORIA DI ROMA

DI FRANCESCO BERTOLINI

ILLUSTRATA DA
LODOVICO POGGIAGHI

IL CONGO

LA CREAZIONE DEL NUOVO LIBERO STATO

STORIA DI LAVORO ED ESPEDIZIONE DI
HENRY M. STANLEY